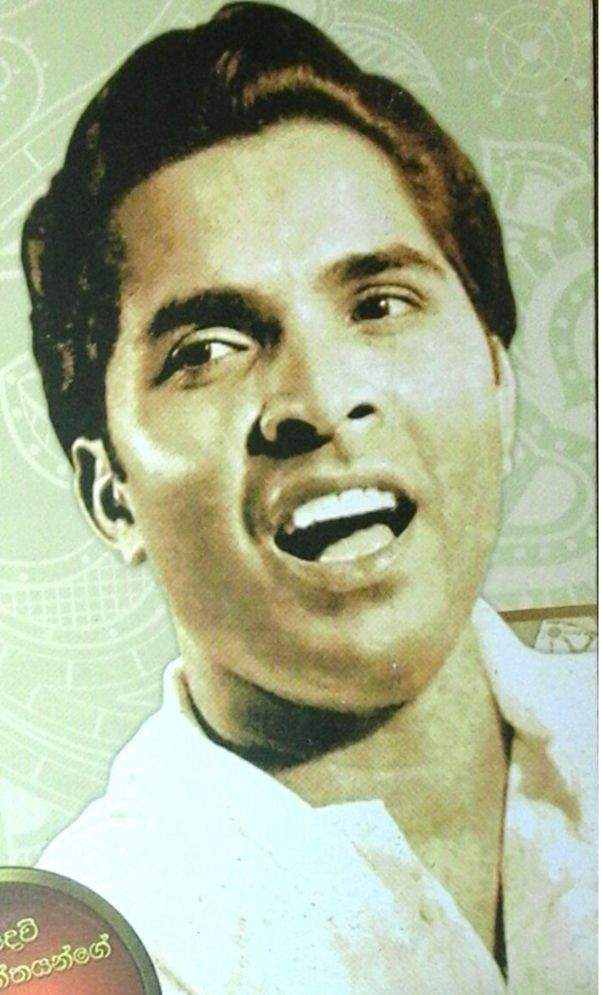
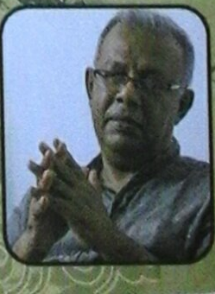
ගුරුදෙව් සුනිල් සාන්ත

සමරු දෙසුම 2018



ගුරුදෙව් සුනිල් සාන්තයන්ගේ 103 වන ජන්ම සංවත්සරය නිමිත්තෙනි.

සිංහල සංගීතය පිළිබඳ සංකල්ප රාමු සහ සුනිල් සාන්ත

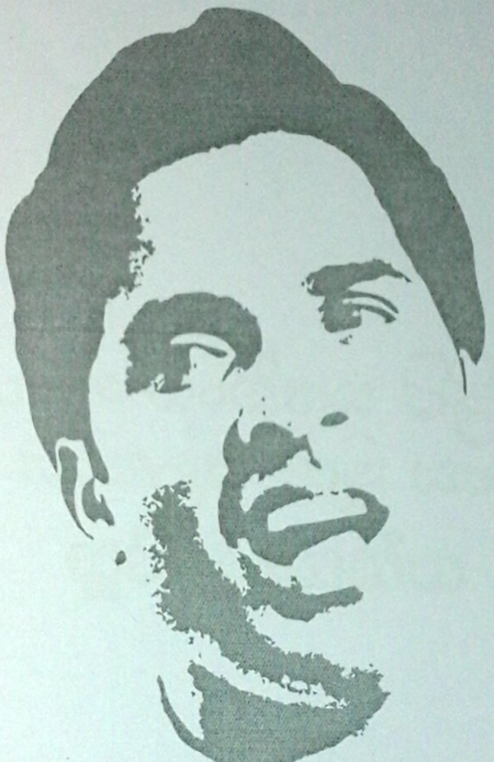


- ආචාර්ය සුනිල් විජේසිරිවර්ධන

2018 දෙසැම්බර් 04, කොළඹ 07, විද්‍යා මාවතේ
ආපදා කළමනාකරණ අමාත්‍යාංශ ශ්‍රවණාගාරයේ දී

මුද්‍රිත පිටපත

ගුරුදෙව් සුනිල් සාන්ත 103 වන සමරුව



සිංහල සංගීතය පිළිබඳ සංකල්ප රාමු සහ සුනිල් සාන්ත

ආචාර්ය සුනිල් විජේසිරිවර්ධන

2018 දෙසැම්බර් 04, කොළඹ 07, විද්‍යා මාවතේ
ආපදා කළමනාකරණ අමාත්‍යාංශ ශ්‍රවණාගාරයේ දී

ISBN - 978-955-8428-03-0

මුද්‍රණය
ෆාස්ට් ප්‍රින්ටරි (ප්‍රයිවට්) ලිමිටඩ්
165, දේවානම්පියතිස්ස මාවත, කොළඹ 10.

සිංහල සංගීතය පිළිබඳ සංකල්ප රාමු සහ සුනිල් සාන්ත

ආචාර්ය සුනිල් විජේසිරිවර්ධන

ප්‍රකාශනය
සුනිල් සාන්ත සමාජය
392, දෙහියාගාත, ජා-ඇළ.

ප්‍රවේශය

සැබෑ යුගකාරක ශක්තියක් පෙන්වූ කලාකරුවකු ගේ ආනුභාවී රශ්මිය සෘජුව ස්පර්ශ කරන ඔහුගේ සමකාලීනයන් අතර ඔහු ඉතා ජනප්‍රිය වන්නට පුළුවන්, ඒ ජනප්‍රියත්වයේ තරමටම විරෝධවාදී ඝෝෂාවක් ඔහුට එරෙහිව එල්ල නොවුණොත් තමයි අපි පුදුම වෙන්න ඕන. නමුත් ඔහුගේ නිර්මාණ කායේ, සහ වෙසෙසින්ම ඔහුගේ චින්තා කායේ දිග පළල, ගුණ රුව සහ මාඉම් ඓතිහාසික අර්ථයෙන් විචාරාත්මක හා තුලනාත්මක ලෙස දැක ගන්නට නම් අපට කාලය හරහා ඉදිරියට යන්නම වෙනවා. විසල් කන්දක පාමුල සිටින විට එහි හැඩ රුව සමස්ත වශයෙන් ග්‍රහණය කරගන්නට නිරීක්ෂකයාට ඉඩක් ලැබෙන්නේ නැහැ. එනමුත් එකී කන්දෙන් ඈතට යන්නට යන්නට එහි හැඩතල වඩ වඩා පූර්ණ ලෙස හඳුනා ගනිමින් එය අවට පරිසරය තුළ නැගී සිටින හැටි සහ එය අවට ලෝකය සමග සම්බන්ධව පවතින හැටි වඩා හොඳින් හඳුනා ගැනීමට අවකාශ ලැබෙනවා. අපගේ සංස්කෘතික - ආධ්‍යාත්මික ජීවිතයට බලපෑම් කළ සහ කරමින් සිටින්නා වූ දැවැන්තයෙක් ගැන ද එවැනි අදහසක් අපට කියන්නට පුළුවන්.

කාලය හරහා සුනිල් සාන්ත නම් සංසිද්ධියෙන් දුරට, අනාගතයට යමින් සිටින අපට, සහ අපගෙන් ඉදිරියේ එන පරම්පරාවන්ට ඔහුගේ උරුමය ගැන වඩ වඩා නිරවුල් ආකාරයට ඇගයීම් කිරීම සඳහා අවකාශ ලැබෙන්නේ යයි මම සිතනවා. මගේ අභිප්‍රායය වෙන්නේ අද අප සිටින තැන සිට සුනිල් සාන්ත දෙස බලමින් අප සහ අප අවට චලනය වන ලෝකය තුළට ඔහුගේ මැදිහත් වීම ගැන යම් සාධාරණ අගැයුමක් කරන්නට වෑයමක් කිරීමයි.

ඔහුගේ 103 වන ජන්ම සංවත්සරය සමරන අපි, ඔහුගේ නිර්මාණ ප්‍රභාව රසික සමාජය මත එකලාව පතිතව විහිදුණු කාල සීමාවෙන් මේ වනවිට අඩසියවසක් වත් ඔබ්බට පැමිණ සිටිනවා. ඔහුගේ මෙලොව දිවි සැරිය අවසන් වූ දිනයෙන් වසර 37 ක් ඔබ්බට අපි පියමන් කොට තිබෙනවා. දැන් අපට වඩා ඉස්පාසුවක් තිබෙන්නට ඕන වඩා උපේක්ෂා සිතින් ඔහු දෙසත්, ඔහු ජීවත් වූ අභියෝගාත්මක සන්දර්භයන් දෙසත් හැරී බලා අප සඳහා යමක් උගෙන ගැනීමට. එමෙන්ම, සමාජයක් ලෙස මේ මොහොතේ අප ගිලී සිටිනවා සේ පෙනෙන සදාචාරමය අන්ධකාරය ගැන මෙනෙහි කරන විටත් සුනිල් සාන්ත නම් මිනිසාගේ උස් චර්යාධාර්මික ආස්ථානයන් දෙස හැරී බැලීම පවා බෙහෙවින්ම සුවකාරක අභ්‍යාසයක් විය හැකි බවයි මට පෙනෙන්නේ.

කෙසේ නමුත් මේ දැවැන්තයා ගැන සමකාලීනයන් මෙන්ම, පසුව එන විචාරකයින් විසින් යෝජිත අගැයුම් හා වග විස්තර ද සැලකිය යුතු ප්‍රමාණයක කන්දක් මෙන් ගොඩ ගැසී අප ඉදිරියේ තිබෙනවා. ඒ සියල්ලම නොවුණත්, මගේ කාර්යය සඳහා වඩා වැදගත් ලෙස මට පෙනෙන අදහස් හා තොරතුරු ප්‍රමාණයක් මග හැර නොයා ගණනයට ගනිමින් මේ අගැයුම කරන්නටයි මගේ නිහතමානී අභිප්‍රායය. විශේෂයෙන්ම මා භාරග න්නා ප්‍රධාන අභියෝගය වන්නේ එකී අගැයුම් කන්දරාව විසින් ප්‍රමාණවත් ලෙස හෝ කොහෙත්ම ආවරණය නොකරනවා සේ පෙනෙන කරුණකට අත ගැසීමයි ; එනම් ශ්‍රී ලාංකික සංගීතය අරබයා පමණක් නොව, අප මේ වනවිට මුහුණ දෙමින් සිටින

අපගේ සමස්ත සංස්කෘතික - ආධ්‍යාත්මික ජීවිතය පිළිබඳ වූ ගැටලු හා අභියෝගත් සිහියේ තබාගෙන සුනිල් සාන්ත පිළිබඳ වූ විමර්ශනාත්මක ධාරණාවන් කිහිපයක් ඔස්සේ අද ජීවත් වන අපට අර්ථාන්විත වන යමක් කීමයි මගේ මූලික අරමුණ වන්නේ.

නූතන සාහිත්‍ය අධ්‍යයනයේ ලා භාවිත දියුණුතර පයීත න්‍යාය අනුව කලා කෘතියක් හෝ කලාකරුවෙක් හෝ මනා සේ තේරුම් ගැනීමට නම් සන්දර්භයන් තුනක් විමසීමට හසු කරන්න අවශ්‍ය වෙනවා; 1). එම කලා කෘතීන් බිහිවන සමකාලීන සමාජ -ආර්ථික - දේශපාලන - සංස්කෘතික සන්දර්භය සහ ඒ කරා පැමිණි ඓතිහාසික ගමන් පථය; සන්දර්භීය ගැටලු හා අභියෝග, 2). එම කලා කෘතීන් අනුයන සම්ප්‍රදායයන් / ශිල්පීය සම්පත් / හා එකී කලා කතිකාවන් පිළිබඳ සන්දර්භය, 3) එම කලාකරුවාගේ ජීවන චරිතාපදානය.

මෙම සන්දර්භ අතුරින් සුනිල් සාන්ත පිළිබඳ පෙර අගැයුම්වලදී අඩුවෙන් ම ගවේෂණය වී ඇත්තේ මුලින් කියූ සන්දර්භය බවයි මගේ නිරීක්ෂණය. ඔහු කරා පැමිණි යුගයේ දී අප සමාජයේ සාමූහික විඥානය සකස් කරන්නා වූ සමාජ - සංස්කෘතික සන්දර්භයන්, එහි දී කලාව හා සමාජය අතර සම්බන්ධය සකස් වෙන අයුරු; කලාව පොදුවේත් සංගීත කලාව විශේෂ වශයෙනුත් සමග අප සම්බන්ධ වෙන ආකාරය. එම සම්බන්ධය නිරෝගිමත් තැනකට ගෙන ඒම සඳහා අවශ්‍ය අරගලය; අද දේශනයේ දී විශේෂ වශයෙන්ම මේ කරුණු කෙරේ අවධානය යොමු කිරීමටයි මා ප්‍රයත්න දරන්නේ.

අප කවුද යන
පශ්චාත් - විජිත ප්‍රශ්නය

දීර්ඝතර යටත් විජිත සමයක් අගභාගයේ ස්වාධීනත්වය හා නිදහස පිළිබඳ අපගේ කල්පනාවන් යම්තම් අවදි වන මොහොතේ අප අත්‍යන්තයෙන් විසඳා ගත යුතුව තිබූ සමාජ -ආධ්‍යාත්මික ප්‍රශ්නය නම් අප ඉදිරියේ විවෘත වෙන්නට ආරම්භ වූ, මෙතෙක් සැබැවින්ම අපට සම්මුඛ නොවූ, විසල් ලෝකය මැද්දේ අප වනාහි කවුද ? අප නම් කවර මිනිසුන් ද ? යන අනන්‍යතා ගැටලුවයි. ඇත්ත වශයෙන්ම අද දක්වාම මේ ප්‍රශ්නය සමග අපගේ උද්වේගකාරී පොරබැදීම අවසන් වූ බවක් පෙනෙන්නට නැහැ.

වැඩවසම් රාජාණ්ඩු යුගයක යටත්වැසි සමාජයක් නොදත් නිදහස්කාමී දේශපාලන හා ආධ්‍යාත්මික අභිලාෂ අප තුළ පිළිසිඳ ගන්නා යුගයක් මේක; නව යුගය විසින් අපට ලබා දෙනු ලබන බලගතු නව තාක්ෂණ මෙවලම් වන මුද්‍රණ යන්ත්‍රය, රේඩියෝව හරහා මෙන්ම, ප්‍රජාතන්ත්‍රවාදය දෙසට හැරෙන්නට අවකාශ විවෘත වන සමාජයක් ලෙස සංවිධානය කරගන්නා වූ විවිධ සමිති - සමාගම්, මහජන සම්මන්ත්‍රණ හා කණ්ඩායම් සාකච්ඡා යනාදිය කරණ කොට උත්පාදනය වන අභිනව මහජන ගෝලය තුළ අප අභ්‍යන්තරයේ රැව් දෙන අනන්‍යතා ප්‍රශ්නය නන් අයුරින්

විමසමින් එය විසඳා ගැනීමට අපි උත්සුක වනවා. අපගේ සාමූහික ස්වයං-විඥානය පිබිදෙන්නෙ යුරෝපා නූතනත්වය අපට අභිමුඛ වන සන්දර්භයක් තුළයි. යුරෝපය දිසාවෙන් ඍජුව අප කරා නවෝදයක සුළං ධාරා හමනවාක් මෙන්ම, ඇතැම් තරමකින් බෙංගාලය හරහාත් අනුප්‍රාණයක් අපට ලැබෙනවා. කෙසේ නමුත්, දැන් අපට පෙනෙන්නට ඕන, අපගේ සාමූහික විඥානය පිබිදීමේ මට්ටමට අදාළව ජනිතවන විපර්යකාරක සංස්කෘතික - ආධ්‍යාත්මික ශක්තිය සාපේක්ෂව ගත හොත් ඉන්දියාවේ බෙංගාල පුනරුදය විසින් උත්පාදනය කරනු ලැබ දිග හැරෙන ශක්තියට කිසිසේත් සමාන කළ හැකි මට්ටමක නොමැති බව. අප යටත්විජිත ස්වාමියාගෙන් මිදී අනාගතය වෙත පියමන් කරන්නට ආරම්භ කරන විට නිදහස හා ස්වාධීනත්වය පිළිබඳව මෙන්ම, අවශේෂ ලෝකය සමග සම්බන්ධයේ ස්වභාවය හා එම ලෝකය ගැන අප දැරිය යුතු ආකල්ප ගැන ඒ තරම් නිරවුල් හා තියුණු සංකල්ප මාලාවක් අපගේ සමාජය තුළ හෝ අපගේ දේශපාලන හෝ සංස්කෘතික නායකයින් තුළ දක්නට නැහැ. එලෙස ගත් විට ඉන්දියාවේ කේන්ද්‍රයන්ට සාපේක්ෂ ව නම් වැඩවසම් විඥානයේ ප්‍රබල පිපිරීම් දක්නට නැති නමුත්, අපගේ අනන්‍යතා ගවේෂණය සෙමෙන් හෝ පසුවී හෝ ආරම්භ වෙනවා,

කලාව තුළ මේ ගවේෂණය ප්‍රක්ෂේපණය වන්නේ කෙසේ ද යන්න ඉතා සැකෙවින් නමුත් මතක් කර ගැනීම සුදුසුයි.

1956 වර්ෂය ශ්‍රී ලංකාවේ කලා -සංස්කෘතික පුනරුදයක් සනිටුහන් කරන කඩඉම් වර්ෂයක් ලෙස බොහෝ උගතුන් විසින් හඳුනා ගනු ලබන බව ඔබ හැම දන්නවා. සංකේතාත්මක අර්ථයකින් ගෙන එය එසේම යයි කියන්නට මමත් කැමැතියි. සැබැවින්ම සාහිත්‍යයේ, නාට්‍ය හා රංග වේදිකාවේ, දෘශ්‍ය කලාවේ, සංගීතයේ, නර්තනයේ සහ සිනමාවේ එකම කාල පරිච්ඡේදයක් තුළ - 1956 න් ඔබ්බේ දශකයක් තරම් කෙටි කාලයක් තුළ - මතුවන දැවැන්තයින් සමූහයක්, හරියට එකට කතා කරගත් විලාසයකින් වගේ ක්‍රියාත්මක වන බවක් අපට පෙනෙනවා. එහෙත්, 1950 දශකයෙන් ආරම්භව 1960 දශකය හරහා යන මෙම පුනරුද ක්‍රියාදාමය 1956 සිදුවූ

දේශපාලන පෙරළිය සමග 'හේතු-පල සම්බන්ධයක්' වශයෙන් ඇතැමුන් විසින් විස්තර කරනු ලැබීම බෙහෙවින් ඌනිත, සරලමතික හා ඒකමාතික අදහසක් බවයි මට පෙනෙන්නේ. ඊට හේතු කිහිපයක් දක්වන්නට පුළුවන්. ප්‍රථම කොට යට කී කලා-සංස්කෘතික පුනරුදය හා සම්බන්ධ මුල් අපට 19 ශතවර්ෂයේ මැද සිටම පාහේ ක්‍රියාත්මක වන චින්තකයින්, අධ්‍යාපනඥයන් මෙන්ම, සාහිත්‍යකරුවන් සහ වෙනත් කලාකරුවන් රාශියක ගේ විපර්යකාරක අදහස් මාලාවන් සමුච්ඡ ගතවීමේ ඉතිහාසයක් වෙතට විහිදෙනු හඳුනා ගන්නට පුළුවන්. 1860 න් පසු භාගයේ ජේම්ස් අල්විස් ගෙන් ආරම්භ ව අනතුරුව 20 ශතවර්ෂයේ මුල් ම දශකයේ සිට ආනන්ද කුමාරස්වාමිගේ විශේෂ මැදිහත්වීම් ද විසින් විකාශනය කරනු ලැබූ චින්තා භූමියක් කුමාරතුංග මුනිදාස ඇතුළු ද්විභාෂික උගතුන් සහ කලාකරුවන් රාශියක් විසින් 20 ශතවර්ෂයේ මුල් කාර්තුවෙන් ඉදිරියට අස්වද්දනු ලැබූ බව අපට දැක ගන්නට පුළුවන්.

1922, 1927 හා පසු ව 1934 යන වර්ෂවල සිදුවන රබීන්ද්‍රනාත් තාගෝර් ගේ ලංකා චාරිකාවන් ජාතික -සංස්කෘතික අනන්‍යතා ගවේෂණයට එළඹෙන උගත් නාගරික තරුණයන්ට බලවත් අනුප්‍රාණිය අවස්ථාවන් උදා කළ බවක් ඉතා පැහැදිලි ව පෙනෙනවා. (තාගෝර් ගැන කියන විට ඔහු හා ආනන්ද කුමාරස්වාමි අතර තිබූ ඉතා සමීපස්ථ මිත්‍රත්වය හා බුද්ධිමය සම්බන්ධය ගැන මෙහි දී සිහිපත් කිරීම අර්ථාන්විතයි)

1934 චාරිකාවේ තාගොර් ඉදිරිපත් කළ එක දේශනයක ඔහු කෙළින් ම පැවසුවා ලංකාවට පැමිණීමේ ප්‍රධාන පරමාර්ථයක් වන්නේ, අවාසනාවන්ත බාහිර හේතු නිසා සිය ජනතාවන්ගේ අතීතය අමතක වූ අය සහ සිය උරුමයන් අතහැරීමට සූදානම් වන අය අතර අපගේ පෙරදිග සංස්කෘතියේ සන්දේශය ව්‍යාප්ත කිරීම, බව. කෙසේ නමුත් අප ඉක්මනින් මෙහි සටහනක් තැබිය යුතුයි, තාගෝර් ගෙනෙන සන්දේශය සරලමතික, ජාතිකවාදී රාමුවක් තුළ සිරකළ නොහැකි බවත්, එසේ නොකළ යුතු බවත්. මේ දේශනය ඉදිරියේ දී ඒ කරුණේ වැදගත්කම තවදුරටත් අවධාරණය කිරීමට මා සූදානම්.

තාගෝර්ගේ සංස්කෘතික චින්තා උරුමයේ උත්තේජනය නිසා සිංහල නොහොත් දේශීය සංගීත අනන්‍යතාවක් සොයා යන්නට මගට බසින මුල් ම චරිතය කොළඹ ප්‍රභූ පවුලකින් පැමිණ ලන්ඩනයේ දී නීතිය හදාරන හර්බට් චාල්ස් ජේකබ් පීරිස් විය හැකියි. යුරෝපයේ සම්භාව්‍ය සංගීතය ගැන දැනුමක් හා එම ගායනා තාක්ෂණය ගැන හුරුවක් තිබූ මේ ප්‍රභූ තරුණයා දේවාර් සූරියසේන බවට රූපාන්තරණය වීම හා ඔහු 1929 පමණ වනවිට සිංහල ගැමි ගී උරුමය සොයා ගවේෂණයට බැසීම 1927 තාගෝර් විසින් ලබා දෙන ලද උත්තේජනයට නිසැකවම සම්බන්ධයි.

1934 තාගෝර්ගේ ආගමනය වඩාත් දීර්ඝ එක වූවාක් මෙන්ම, වඩාත් ගැඹුරු බලපෑමක් ලංකාවේ අනාගත කලා - සංස්කෘතික කතිකාවන්ට කළ බව අපට පෙනෙනවා. දේශන වාර කිහිපයක්, විවිධ මුණගැසීම් හා සාකච්ඡා, ශාන්තිනිකේතන සංකල්පයෙන් අනුප්‍රාණය ලැබූ සෞන්දර්ය - කලා ආයතනයක් සඳහා හොරණ ප්‍රදේශයේ තෝරාගත් ස්ථානයක මුල්ගල තැබීම යනාදිය මේ සුවිශේෂ චාරිකාවට අයත් අංග වුණා. ඒවා අතර යම් අර්ථයෙන් වැදගත්ම සංසිද්ධිය වූයේ ඔහුගේ. 'ශාප්මෝචන්'. නෘත්‍ය නාටකය කොළඹ රංගගත කිරීම. මේ කරුණ නිසා ඔහු පැමිණියේ 40 දෙනෙකුගෙන් යුත් රංග කණ්ඩායමක් සමගයි. එහි දර්ශන වාර පහක් කොළඹ පවත්වන ලද අතර ගවේෂණශීලී හා නිර්මාණශීලී තරුණ කලාකරුවන් තුළ එය ඇති කළ සංස්කෘතික -ආධ්‍යාත්මික කම්පනය අද්විතීයයි.

වෙසෙසින්ම. 'ශාප්මෝචන්' නෘත්‍ය රංගයේ සංගීතය, රංග ශෛලිය හා එහි මුඛ්‍ය සන්දේශය විසින් වහනය කරන ලද අපූර්වත්වය මේ තරුණයන් සංගීතය හා නර්තනය ඉගෙන ගැනීම සඳහා ශාන්තිනිකේතනය දෙසට ආකර්ෂණය කළා. ඒ හැමෝම පාහේ ස්වකීය ජීවිතයට නව අරුතක් සොයා ගෙනයි ආපසු පැමිණියේ. මොරිස් ඩයස් නමින් ගිය තරුණයා ආපසු පැමිණියේ චිත්‍රසේන නමින්. ජෝෂප් ජෝන් නමින් ගිය තරුණයා පසු ව සුනිල් සාන්ත වුණා. මෙලෙස 30 සහ 40 ගණන්වල ශාන්තිනිකේතනය වෙත ගොස් පසු ව ශ්‍රී ලංකාවේ කලා

සංස්කෘතික පුනරුදයකට උරදුන් අනෙක් අය අතර එඩ්වින් සමරදිවාකර, සූර්ය ශන්කර් මොල්ලිගොඩ, ආනන්ද සමරකෝන් යනාදීන් සංගීතය සම්බන්ධයෙනුත්,ප්‍රේමකුමාර එපිටවෙල හා වසන්ත කුමාර නර්තනය හා මුද්‍රා නාට්‍යය සම්බන්ධයෙනුත් මතක් කළ හැකියි. නර්තනය ඉගෙනීමට ගිය සෝමබන්ධු විද්‍යාපති පසු ව දෘශ්‍ය කලා විෂයයෙහි නව මං තනන්නෙක් වුණා. විශේෂයෙන්ම චිත්‍රසේන ගේ රංග වේදිකාවට අදාළ සියලුම අංශ සම්බන්ධයෙන්, ටවර් හෝල් යුගයේ තූර්ති වේදිකා සැලැසුම් රැඩිකල් ලෙස අතික්‍රමණය කරන්නා වූ අපූර්වතම, පෙරදිගවාදී, දෘශ්‍ය සැලැසුම්කරණ ප්‍රවේශයක් ඔහු විසින් ගොඩ නැංවූවා.

කෙටියෙන් කිවහොත් යුරෝපීය නිදහස්කාමයේ මෙන් ම බෙංගාල පුනරුදයේ ආනුභාවය හේතුකොට ගෙන 1956 කඩ ඉමෙන් දශක කිහිපයකට පෙර සිට ම කලා සංස්කෘතික ක්ෂේත්‍රයේ බොහෝ අලුත් දේ පැසෙමින් තිබුණා. කලා - සංස්කෘතික පුනරුදයක පැහැදිලි හඬ ඇත්ත වශයෙන් මුලින්ම මතුකරන්නේ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ගේ මූලිකත්වයෙන් එකට ගොනුවන ජස්ටින් දැරණියගල, අයිවන් පීරිස්, ජෝජ් කීට් ආදීන්ගෙන් සමන්විත වූ 43 කණ්ඩායම නමින් ප්‍රකට වූ දෘශ්‍ය කලාකරුවන් පිරිස විසින් බව සටහන් කරන අතරේ ඔවුන් ගේ ආගමනය සිදුවූයේ 1956 වර්ෂයට දශකයකටත් කලින් බව අප විසින් මතක් කළ යුතුයි.

එපමණක් නොව, ලයනල් වෙන්ඩ්ට් 20 ශතවර්ෂයේ පළමු කාර්තුව අවසන් වනවිටම වෘත්තික සංගීතඥයෙක් ලෙසින් හා සංස්කෘතික අවකාශ තනන්නෙක් ලෙසින් බටහිර සම්භාව්‍ය සංගීතය අගය කළ ප්‍රභූ රසික පිරිස් අතර ක්‍රියාත්මක වෙනවා. පසුව ඔහු 43 කණ්ඩායමේ සම්බන්ධීකාරක වශයෙන් කරන මෙහෙය අද්විතීයයි. ඔවුන්ගේ සාධනීය බලපෑම හුදෙක් දෘශ්‍ය කලා ක්ෂේත්‍රයට පමණක් සීමා කරන්නට බැහැ; එය පුළුල් කලා - සංස්කෘතික අනන්‍යතා ප්‍රශ්න දෙසට විහිදී තිබුණා. (උදා; මෙම කණ්ඩායමේ ජෝජ් කීට් ආදී ඇතැමුන් විසින් උඩරට නර්තනය ඉදිරියට ගනු ලැබීමට ආධාර කළ බව සඳහන් කිරීම වටිනවා.)

අතික් අතට දේශපාලනික ලෝකයේ 1956 වසර හා සම්බන්ධ වන පෙරළිකාරී ක්‍රියාදාමය, මේ වනවිට විකාශනය වෙමින් තිබුණු පශ්චාත් විජිත ශ්‍රී ලංකාවේ ගමන් පථයට අනුකූලව බෙහෙවින්ම සංකීර්ණ සහ ප්‍රතිවිරෝධතා සහිත ලක්ෂණ ගත්තා බව මගේ හැඟීමයි. සමාජ යහපැවැත්ම වර්ධනය කර ගැනීම උදෙසා වූ අනාගත ගමන් පථයන් අරබයා සලකන විට එය මතුකළ සමාජ මතවාද තුළ ධනාත්මක මෙන්ම, නිෂේධනාත්මක බීජයන් ද අඩංගුව පැවැති බව පැහැදිලියි. එම තත්ත්වය උක්ත කලා-සංස්කෘතික පුනරුදය විසින් ප්‍රදර්ශනය කරනු ලබන නිරනුමාන ධනාත්මක (නවීකාරක) ස්වභාවය සමග සරලව ගැළප්පීම නිරර්ථක උත්සාහයක් වශයෙනුයි මම දකින්නේ. එහෙත්, අතික් අතට 56 විසින් උද්භවනය කරන ලද ඇතැම් දේශපාලන - සංස්කෘතික ගැටලු විකාශනයට ලක්ව, පසු කාලීනව, 1970 දශකයෙන් පසු වඩා පැහැදිලිව, යට කී පුනරුදයේ ආලෝකය බොහෝ දුරට නිෂේධ කරන්නා වූ කතිකාමය රාමු ගණනාවක්ම කලා - සංස්කෘතික ජීවිතය තුළට ද ඇතුළු කරන්නේ යයි ද, අවශ්‍ය නම් කෙනෙකුට කියන්නට බැරිකමක් නැහැ.. වෙනත් අතකින් කිවහොත් 1956 ක්‍රියාදාමය විසින් උද්භව කරන ලද යහපත් වූ පමණක් නොවෙයි, එක්තරා ආකාරයකට අයහපත් වූ උරුමය ද අද දක්වා අපගේ සමාජ - දේශපාලන ඉරණම මෙන්ම කලා සංස්කෘතික ජීවිතය කෙරෙහි ද සංකීර්ණ ලෙස බලපෑම් කරන බවයි කිව යුතු වන්නේ.

1956 කලා - සංස්කෘතික පුනරුදය විකසිත කිරීම ආරම්භ කරන්නා වූ 43 කණ්ඩායමේ ආගමනයෙන් අනතුරුව එළඹෙන පශ්චාත් -1956 යුගයේ ආරම්භයත් සමග මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ, ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්, මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, චිත්‍රසේන යනාදි දැවැන්ත චරිත විසින් තම තමන්ගේ ක්ෂේත්‍ර තුළ මතුකරන ලද නවීකාරක සෞන්දර්ය කතිකාව මෙන්ම ඔවුන් විසින් එළි දක්වන ලද උත්කෘෂ්ට නිර්මාණ භාවිතාව විසින් යථෝක්ත නවීකාරක දිග හැරුම සුපුෂ්පිත බවට පමුණුවනු ලබනවා.

ඉදින් දැන් අපි සංගීතය දෙසට විශේෂ කොට යොමුවීමට සූදානම්.

අප කවුද ?
සංගීත අනන්‍යතාව පිළිබඳ සංකල්පීය ගැටලු

යටත්විජිත වහල් බවින් නිදහස් වන තෙරට පැමිණෙන මොහොතේ අපට නිරනුමානව පෙනී ගියේ අපගේ සාමූහික සංස්කෘතික ජීවිතය අත්‍යන්ත අඳුරක හා දුගීබවක ගිලී ඇති අයුරක්. සංගීතය සම්බන්ධයෙන් මේ කරුණ පූර්ණ ඇත්තක් විශද කළා.

මේ වන විට අප සතු සංගීතය පෙන්වූ දේහ ලක්ෂණ කවරේ ද ? සංගීත සංස්කෘතිය මෙතරම් දුගී වීමටත් හා ඒ හේතුව නිසා සංගීත ක්ෂේත්‍රය විසින් මුහුණ දෙනු ලබන අනන්‍යතා අර්බුදයටත් හේතු කවරේ ද ?

'නාට්‍යය හා සංගීතය මනුෂ්‍යයාගේ චිත්ත පාරිශුද්ධියට තුඩුදෙන කලාවන් වශයෙන් බුදු සමය නොසලකන බවත්' 'නෘත්‍ය ගීත වාදිත වැනි කලාවන් සමාජ ජීවිතයට ඇතුළු වූ නමුත්, ඒවා උත්තම ගණයේ කෘත්‍යකලාප ලෙස නොසැලකෙන' බවත් එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර සිංහල ගැමි නාටකය පිළිබඳ සිය ප්‍රකට පර්යේෂණ ග්‍රන්ථයේ ලා දැක්වූවා. ඔහු මේ නිරීක්ෂණය පැහැදිලි කළේ ප්‍රසංග කලාවන් වූ කලී විමුක්ති මාර්ගයට පළිබෝධ වේ යයි ථෙරවාදය විසින් සලකනු ලබන නිසාය යන ප්‍රවාදයක් මතු කරමින්. මේ අදහසින් දැඩි සේ කිපුණු මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ, ථෙරවාදය නාටකයට හා සංගීතයට පටහැනිය යන්න අගතිගාමී, අවිචාර මතාන්තරයක් බවත්. සිංහල බෞද්ධ සංස්කෘතිය පහත් කොට සැලකීම, පරගැති චෛතසිකයක, ප්‍රතිඵලයක් බවත්,. අනුකාරක චෛතසිකයක් වංචක වේශයෙන් පිටට පැනීමක් බවත් රළු ලෙස කියා සිටියා. එපමණක් නොව, සරච්චන්ද්‍රගේ මතය සම්පූර්ණයෙන් බිඳ හෙළන අටියෙන් ඔහු, සඳ කිඳුරුව පැරැණිම බෞද්ධ නාටකයයි, සිංහල නාටකය හා සම්ප්‍රදායය, සහ බෞද්ධ ගෝප ගීත නාටකය, යන රචනා තුන 1970 දී ලියා පළ කළා.

අවාසනාවට මේ වියතුන් දෙදෙනාම බුදු සමය සහ ථෙරවාදය ගැන (මේ විවාදය තුළත් ඉන් පිටතදීත්) කථා කරනු

පෙනෙන්නේ ඒවා ඓතිහාසික සමාජ - දේශපාලන සන්දර්භයෙන් උගුළුවා වියුක්තව ගෙන විනා ප්‍රායෝගිකව පවතින බුද්ධාගම ගැන හෝ මේ වනවිට නන් ආකාරයෙන් සමාජීය වශයෙන් ක්‍රියාත්මක වන සිංහල බෞද්ධ සාමූහික විඥානය ගැන හෝ නොවේ. බෞද්ධ දර්ශනය ගැන ප්‍රාමාණික දැනීමකින් යුත් මේ විදග්ධයන් දෙදෙනා. 'සත්‍යය සංයුක්තය' යන අතිශයින් සරල එහෙත්, ඉතා වැදගත් බෞද්ධ ඥානවිභාගාත්මක මූලධර්මයට පිටුපා කලාව හා බුද්ධාගම අතර සම්බන්ධය සොයන්නට යෑම මතු කරන්නේ සැබෑ ප්‍රහේලිකාවක්.

ප්‍රසංග කලාවෝ විමුක්ති මාර්ගයට එරෙහි පළිබෝධ වෙති යන වියුක්ත අදහස බුදුන්ගේ අදහසක් නොවන බව ඔප්පු කරන්නට වික්‍රමසිංහ විසින් ආයාස දරනු ලැබීම මට නම් පෙනෙන්නේ අනවශ්‍ය හා නොඅදාළ කටයුත්තක් ලෙසින්. ත්‍රිපිටක ධර්ම සංහිතා තුළ මේ ආස්ථානය නිෂ්ප්‍රභ කරන තොරතුරු හා අදහස් ඇති බව පෙන්වා දීමෙන් ද ගැටලුව නිරාකරණය වන්නේ නැහැ. එලෙසම. බුදු සමය තුල භේදයට ඉදුරා පටහැනිය, යනුවෙන් වික්‍රමසිංහ පුන පුනා පවසන අදහස ද ඉහත කී හේතුව නිසාම අර්ථ විරහිතයි. ඒ ආකාරයටම ඔහු සහ ඔහු අනුව යන තව බොහෝ දෙනෙකු විසින්. පොදුජනකාය නමින් ගන්නා වියුක්තිය තුළ ප්‍රසංග කලාවන් ගේ තත්ත්වය හා ඒවා පිළිබඳ සමාජ ආකල්පය සොයන්නට යෑමද නිරර්ථකයි.

මා හිතන්නේ අප ලාංකික බුද්ධාගම ගැන මේ ගැටලුවට අදාළව කතා කරනවා නම් කතා කළ යුත්තේ මහා විහාර සම්ප්‍රදායය සංයුක්තව ගනිමිනුයි; පූර්ව - නූතන රාජ්‍යත්වය සමග ව්‍යුහාත්මක වශයෙන් අඛණ්ඩවම වාගේ සම්බන්ධව තිබුණා වූ ද, නුවර යුගයෙන් මෙහාට අද්‍යතන ප්‍රධාන බෞද්ධ ආයතනික සම්ප්‍රදායයන් හා ජීවන කතිකාවන් නිර්මාණය වීමේ ලා ව්‍යුහාත්මක හා සංස්කෘතික පදනම් විශාල වශයෙන් සැපයුවා වූ ද, මහා විහාර සම්ප්‍රදායය වෙතටයි අපගේ අවධානය යොමු විය යුත්තේ. එය අභයගිරි. 'මහායානිකයින්' ට ප්‍රතිපක්ෂව තමන්ව 'ථෙරවාදීන්' වශයෙන් හඳුන්වා ගැනීමත්, පිටින් පෙනෙනවාට වඩා නොමග

යවන සුලු සංකීර්ණතාවන් සහිත බව අප මතක තබා ගැනීම සුදුසු යි.

ඉහත දැක්වෙන කරුණු හා බැඳුණු ඥානමීමාංසාත්මක සීමාවන් නිසා මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර සිංහල සමාජය තුළ තමා නිසැක වශයෙන් දුටු දේ පැහැදිලි කරන්නට අවශ්‍ය වන සමාජවිද්‍යාත්මක - මානව විද්‍යාත්මක විමසුමකට එළඹුණේ නැහැ.

සිංහල සමාජය තුළ ප්‍රසංග කලාවන් ලබන ගර්හාත්මක සැලකීම පිළිබඳ සරච්චන්ද්‍රගේ නිරීක්ෂණය තහවුරු කරන සමාජ චර්යා සාධක රාශියක් අපට පෙන්වා දිය හැකියි. ඉන් එකක් පමණක් මෙහි ලා මතක් කරන්නට මා කැමැතියි; සිංහල භාෂාව දෙස බලන්න. ගම්වල වෙසෙන සිංහල ගැමියන් පමණක් නොව නාගරික උගත් 'ගැමියෝ ද' සමාජශීලී බවක් - නිදහස් කාමී බවක් පෙන්වන ගැහැනියකට 'නැට්ටිච්චි' කියා බණිනවා. ඔවුහු එලෙසම කෙනෙකුගේ තමන් අකැමැති කිසියම් චර්යාවක් පිළිබඳ දැඩි අප්‍රසාදය පළ කරන්නට අවශ්‍ය වූ විට 'එන්ඩ එපා කෝලම් කරන්ඩ' 'මෙතන නාඩගම් මඩුවක් කරගත්තද?' 'මොකක්ද ළමයෝ ඔය නැටිල්ල ?' යනාදී යෙදුම් නිරන්තරයෙන් භාවිත කරනවා. (1970 සංස්කෘතික ඇමැතිව සිටි එස්.එස්. කුලතිලක මහතාට, ඒ වනවිට සිංහල සම්භාව්‍ය ගායකයා ලෙස පිළිගැනීමක් ලබා තිබූ අමරදේවයන් හඳුන්වා දුන් අවස්ථාව ගැන තුඩ තුඩ කියැවෙන රසවත් එහෙත් සෝබර පුවතක් තිබෙනවා ; අමරදේව ගැන අසා නොතිබුණු අභිනව සංස්කෘතික අමාත්‍ය කුලතිලක මහතාට, රාජ්‍ය සංස්කෘතික උත්සවයකදී කිසිවෙක් විසින් 'මේ අපේ අමරදේව' යනුවෙන් හඳුන්වා දෙනු ලැබුවේලු. එවිට ඇමැතිවරයා. දැන්, තමුන් මොනවා කරන කෙනෙක්ද ?' යැයි ඇසුවේලු. 'මම ඉතින් සින්දු කියන එක තේ කරන්නේ' යැයි අමරදේව තමා ගැන කියූ විට, ඇමතිවරයා එතරම් ප්‍රසාදයක් නොමැතිව. සින්දු කිය කියා ඉඳල හරියන්නෙ නැහැනේ, හරි හමන් රස්සාවක් හොයාග න්නවා. යැයි කීවේලු!) ප්‍රසංග කලාවන් පිළිබඳ මේ දෛනිකව මුණගැසෙන හා බෙහෙවින් ව්‍යාප්ත ගර්හාත්මක භාෂාවෙන්

ඇඟවෙන්නේ කුමක්ද? නැටුම් සහ සංගීත කලාවන් මෙන්ම ගැමි නාටක කලාවන් ද ඇතුළු සකල රංග - ප්‍රසංග කලාවන් කෙරෙහි සිංහල සංස්කෘතිය සහ සමාජ අධ්‍යාත්මය තුළට කා වැදී ඇති ගර්හාත්මක ආකල්පය නොවේ ද?

සමාජයේ අධිපති ආකල්ප, අවසාන වශයෙන් රටක රාජ්‍යයේ ස්වභාවය තුළින් පිළිබිඹු වෙනවා. අපගේ සමාජය කලාව සමග දක්වන්නේ ගැටලු සහගත නොඑසේ නම්. 'අසීරු' සම්බන්ධයකි' යන ප්‍රවාදය සත්‍ය නම්, එය රජයේ ව්‍යුහාත්මක සහ සංස්කෘතික හැඩගැස්ම තුළින් ප්‍රකට විය යුතුයි. ඉතින් එය සත්‍ය දැයි කෙටියෙන් විමසා බලමු;

1) අප දන්නා ප්‍රබුද්ධ ශිෂ්ට රටවලට කැපී පෙනෙන ලෙස වෙනස්ව, කලා නිෂ්පාදන සහ කලාකරුවාගේ ජීවිතය නඩත්තු කිරීම සඳහා මහජන අරමුදල් බිඳක් හෝ සම්පාදනය නොකරන ඒ සඳහා ප්‍රතිපත්තියක් හෝ කිසිදු ආයතන ක්‍රියාදාමයක් හෝ නොමැති රටකි ශ්‍රී ලංකාව.

2) කලා නිෂ්පාදනයේ සැපයුම් පාර්ශ්වය (කලා කරුවා) සංවර්ධනය කිරීම සඳහා මෙන්ම කලාවන් ගේ යහ-පැවැත්මට අත්‍යවශ්‍ය රසික ඉල්ලුම (රසිකයා) හදාවඩා ගැනීම සඳහාත්, රසිකයාට දියුණු කලා නිෂ්පාදන සම්මුඛ කෙරෙන අවකාශ (අන්තර්ව්‍යුහය සහ පහසුකාරක සාධක) සංවර්ධනය කරමින් මනා ලෙස ඒවා පවත්වා ගැනීම සඳහාත් කිසිදු රාජ්‍ය ප්‍රතිපත්තියක්, දීර්ඝ කාලීන සැලැසුම් හෝ අවම මට්ටමේ ආයෝජනයක් හෝ ශ්‍රී ලංකාව තුළ නිදහසින් පසුව දක්නට ලැබී නැහැ.

3) වෙනත් අධ්‍යාපන ධාරා සමග සසඳද්දී කලා අධ්‍යාපනයට ලැබෙන්නේ අවම සැලකිල්ලක්. කාර්මික හා තාක්ෂණික වෘත්තීන් සඳහා වෘත්තික ආයතන තිබුණත්, සාහිත්‍ය කලා හෝ ප්‍රසංග කලා සඳහා හෝ එබඳු ආයතන ඇත්තේ නැහැ. විශ්වවිද්‍යාල තුළ ද විවිධ විද්‍යා, තාක්ෂණික සහ වාණිජ අධ්‍යාපනය සංවර්ධනය වී ඇති මට්ටම් නොහොත් ඒවා සඳහා කෙරෙන ආයෝජන මට්ටම් සමග සසඳද්දී කලා

සංස්කෘතික අධ්‍යනයන් සහ අධ්‍යාපනය ඇත්තේ ප්‍රාථමික - පසුගාමී තැනකයි. වෙනත් රටවල වැඩිහිටි කලා/සාහිත්‍ය අධ්‍යාපනය සඳහා උසස් අධ්‍යාපන ආයතන විසින් පිරිනමනු ලබන විවිධ පන්නයේ. 'පුද්ගල සංවර්ධන' පාඨ මාලා බඳු යමක් ද අප රට තුළ දක්නට ලැබෙන්නේ නැහැ.

4) ආරම්භයේ සිට අද දක්වාම රජයේ අමාත්‍යාංශ අතුරින් සංස්කෘතික කටයුතු අමාත්‍යාංශය ප්‍රසිද්ධියේම සැලකෙන්නේ වඩාත්ම නොවැදගත් එක ලෙසයි; එය විධි නියමය වශයෙන් ද, මූල්‍ය ධාරිතාව වශයෙන් ද, අන්තර්-ව්‍යුහය සහ මනුෂ්‍ය සම්පත් වශයෙන් ද වඩාත්ම දුගී අමත්‍යාංශය වෙනවා.

5) පසුගිය දශක කිහිපය තුළ විවිධ ආණ්ඩු විසින්, රටේ සංවර්ධනයක්, පිළිබඳ කතිකාවන් ජන ගත කරන ලද මුත්, ඊට අනුබද්ධව විවිධ සැලැසුම් සහ ව්‍යපෘති දියත් කළ මුත් 'මනුෂ්‍ය සංවර්ධනය' පිළිබඳ සකල්‍යවාදී (holistic) ප්‍රවේශයක කිසිදු ලකුණක් කිසිවිට දක්නට නොලැබුණු අතර, පුරවැසියාගේ කලා සංස්කෘතික ජීවිතය ගොඩ නැගීම සංවර්ධනයේ අත්‍යවශ්‍ය මානයක් ලෙස හඳුනා ගන්නා බවක් ද කිසිසේත්ම පෙනෙන්නේ නැහැ.

මෙම කරුණු හරහා ඕනෑවටත් වඩා පැහැදිලි වන නිෂේධාත්මක ආකල්පය ඔස්සේ සිංහල සමාජය සුවිශේෂවත්, ලාංකික සමාජය පොදුවේත් කලාව සමග දක්වන අසීරු සම්බන්ධය තේරුම් ගන්නට නුවර යුගය අවසන් වන සමයවන විට සිංහල සමාජය කුල සමාජයක් වශයෙන් සනීභවනය වී තිබුණු සුවිශේෂ ආකාරය වටහා ගන්නට අවශ්‍ය වෙයි. සමාජයේ බහුතරයක් වූ ගොවි කුලයට සාපේක්ෂව ප්‍රාසාංගික කලාවන් දරා රැගෙන ඒමට නියම ව තිබූ කුල ස්තර කෙතරම් පහළ තලයකට වැටී තිබුණේද යන්න දැක හඳුනා ගන්නට සිදුවෙයි. එමෙන්ම, කාලයක් තිස්සේ පිරිහී තිබී මෙම කාලය තුළ නැවත ස්ථාපනය වන ථෙරවාදී බුදු සසුන හා සංඝ සමාජය විසින් කලා විරෝධී මතවාදයක් ව්‍යාප්ත කරනු ලබන තැනට පත්වන්නේ ඇයි ද යන්නත් තේරුම් කිරීමට

හැකියාවක් අප සතුව තිබෙනවා. කෙසේ නමුත්, මේ කෙටි රචනාව තුළ මෙම ප්‍රශ්නය ගැන විස්තරාත්මක සමාජ විද්‍යාත්මක සහ සංස්කෘතික - මානව විද්‍යාත්මක විවරණයකට යාමට අවකාශයක් නැහැ. (විස්තරාත්මක විවරණයක් උදෙසා 2010 වර්ෂයේ දී ම' විසින් ලියා පළ කරන ලද, පුරවැසි මං පෙත්. ග්‍රන්ථය බලන්න.)

එනමුත් ලංකාවේ / සිංහලයන්ගේ සංගීත සංස්කෘතිය සම්බන්ධයෙන් ගත් කල එය වඩා දීප්තිමත් යුගයන් හරහා පැමිණ නුවර යුගය අවසාන වන විට බෙහෙවින්ම පරිහානිගත යුගයකට ඇතුළු ව තිබූ බව පෙන්වන කෙටි විමසුමක් හෝ මෙහි ලා කිරීම සප්‍රයෝජනවත් විය හැකියි. පශ්චාත් - යටත්විජිත යුගයේ මුල දී මාර්ගයක් සොයන ප්‍රාරම්භක ගවේෂණයකට අත ගසන දේවාර් සූරියසේන සහ අනතුරුව පැහැදිලි නව මගකට අවතීර්ණ වන සුනිල් සාන්ත මෙන්ම, ඒ ආසන්නයේ සිටි ආනන්ද සමරකෝන් ආදීන් හට මුහුණ දෙන්නට සිදුවන අභියෝගයන්ගේ බර හා සංකීර්ණතාව ගැන කිසියම් පමණක හෝ නිරවද්‍ය අදහසක් ඇතිකර ගැනීමට එවැනි විමසුමක් අපට ආධාරක වේවි.

ශ්‍රී ලාංකික සංගීත සම්ප්‍රදායයන් ගේ හා සංගීත සංස්කෘතියේ ඉතිහාසය, සමාජ හා දේශපාලන ඉතිහාසය මෙන්ම, අඛණ්ඩව ගලා ඇවිත් නැහැ. අපගේ ඉතිහාසයන් ඛණ්ඩයි.

සංගීත සංස්කෘතියක ශක්තිය හා දියුණුව ගැන කිව හැකි අනියම් දර්ශක අතර එය ආශ්‍රිතව ව්‍යාප්තව පැවැති සංගීත භාණ්ඩවල ස්වභාවය ඉතා වැදගත්. ඒ අතරින් ද තත් භාණ්ඩ හා ශුෂිර භාණ්ඩ පැවැතීම හා එම භාණ්ඩවල ස්වභාවය සංගීත සංස්කෘතියක් ගැන බොහෝ දේ දන්වා සිටිනවා. ලංකාවේ සංගීත ඉතිහාසයේ 5 ශත වර්ෂයේ සිට 14-15 ශත වර්ෂ දක්වා වූ කාල පරිච්ඡේද තුළ වරින් වර නාගරික සන්දර්භයන් ඇසුරේ වීණා වර්ග හා වස් දණ්ඩ හා වස් කුලල් යනාදි සංගීත භාණ්ඩ නාගරිකව පරිහරණයේ පැවැතීම පිළිබඳ ප්‍රබල සාක්ෂි හමුවෙන මුත්, නුවර යුගය මැදක් වන විට ස්වර -නිෂ්පාදනය සඳහා ශක්‍යතාව දක්වන දියුණු භාණ්ඩවල ව්‍යාප්තියක හා විශේෂයෙන්ම දියුණු වාද්‍ය සංගීත සම්ප්‍රදායයක ලකුණු දක්නට ලැබෙන්නේ නැහැ.

මේ ඉතිහාස ගමන ගැන තොරතුරු කිහිපයක් ඉතා සැකෙවින් හා ඉක්මනින් මම පෙළ ගස්වන්නම්;

1. අනුරාධපුර ලෝවාමහාපායේ කණුහිස් රූකම් වල වීණා ප්‍රභේද කිහිපයක්ම දක්නට ලැබෙනවා (අලුවක් මගින් වයන හා ඇඟිලිවලින් තත් පැහැරන) එමෙන්ම හරස් බට නළාව දකින්නට තිබෙනවා.

2. සීගිරියේ බිතුසිතුවම් (5 සියවසේ) අතර වීණා වයන්නියන්ගේ රූප තිබෙන්නට ඇති බව පෙනෙනවා. මන්ද කිව්වොත් කැටපත් පවුරේ ඇති කුරුටු ගී කිහිපයක්ම වීණා වයන්නියන්ගේ රූප නිමිති කොට ලියා තිබෙනවා.

   ඉන් එකක මෙසේ කියැවෙනවා ;

   තනරන්මලි වෙණ අතිනි ගත් හො රන්වන් ලී....

   (පියයුරු මත රන්වන් මල්මාලාවක් ඇති වීණාවක් අතින් ගත් රන්වන් ලිය..)

   තවත් එක් ගීයක උරිසට ගෙන වයන වීණාවක් ගැන සඳහන් වෙනවා ;

   ගන රියිකොට් වයමිනි වෙණ ඔරත් ලඟ කොට්
   නිරිඳ් ඉසිරා මෙළෙයි ඇනැ කඬ නොකළ වෙණ රන්වන්

   (වීණාව උරිසට ගෙන ආශාවෙන් වීණාව වයන්නාවූ රන්වන් ඕ තොමෝ සිය ඉසුරු නිරිඳු මළේයි වීණාව බිම ගසා නොබින්දා ද...)

3. මහ පැරකුම් යුගයට අයත් (පොළොන්නරුව) ගුරුළුගෝමින් ගේ අමාවතුර ගෙන එන පංචසිඛ යාගෙ බෙළුවපාණ්ඩු නම් වීණාව පිළිබඳ විස්තරයක් විසින් එවක භාවිතයේ පැවැති වීණාවක සැකැස්ම හා ඒ ඒ කොටසේ නම් විස්තර කර තිබෙනවා. (එවෙණ පොකුරු රන්මුවාය, දඬු ඉඳුනිල්මුවාය, තත් රිදීමුවාය, වෙළුම් පබළුමුවාය, වෙණපත් ගව්ය, තත් ගව්ය මතුයෙහි දඬු ගව්ය. යනුයි) වීණාවක් ගැන හොඳින් දන්නා කෙනෙකුට පමණයි එවැනි විස්තරයක් කරන්නට හැක්කේ.

4. කාලිදාසයන්ගේ මේඝදූත කාව්‍යයේ උත්තරමේඝයේ එන කොටසකට 11-12 සියවසෙහි පමණ කළ සිංහල සන්නයක වීණාවේ ස්වරමණ්ඩලය නොහොත් ඉන් නිපදවිය හැකි ස්වර හා අනු-ස්වර ගැන දීර්ඝ විස්තරයක් එනවා. එයත් කරුණු කාරණා සමීපව දන්නා කෙනෙකුගේ වැඩක්.

5. 13 වන සියවසේ දඹදෙණි අස්නේ වස්දඬු, වස් කුලල්, යතුරු කුලල්, වේණුවීණා, මෘදංගවීණා, හස්තිවීණා, මහා වීණා, ධ්වනිවීණා, මධුරවීණා යනාදී වශයෙන් වීණා වර්ග ගණනාවක්ම ගැන සඳහන් වෙනවා. මෙවැනිම ආකාරයෙන් මීට ආසන්න කාල වලට අයත් සංහිතා තුළ සොළොස් වර්ගයක වීණා (නකුල වීණා, ගිරා වීණා, සහස්‍ර වීණා යනාදී වශයෙන් වීණා වර්ග නම් කොට හඳුනා ගන්නවා.

6. කෝට්ටේ යුගයේ කාව්‍ය සංහිතාවන් කිහිපයකම (කාව්‍යශේඛරය, තිසර සන්දේශය, සැලළිහිණි සන්දේශය, කොවුල් සන්දේශය..) එන විවිධ වීණා හා ශුෂිර භාණ්ඩ පිළිබඳ වර්ණනා විසින් එවක නාගරිකයන් අතර මෙම සංගීත භාණ්ඩ පරිහරණයේ පැවැති බව නිවේදනය කරනවා. උදාහරණයකට තොටගමුවේ ශ්‍රී රාහුල හිමියන් විසින් රචිත සැලළිහිනියේ එන මේ කවිය විමසා බලන්න.

වස්දඬු බිඟු කොවුල් වීණා නද මියුරු
රැස් වූ සෙයින් සත්සර රස ගී සොඳුරු
අස්වන ලියන් දැක ලිය කිඳුරගන යුරු
තොස් කර ත'සිත'සවනත නුවනත මිතුරු

ඒ අතර චිරන්තන සිංහල කවියේ විශිෂ්ටතම නිර්මාණයක් ලෙස සැලකෙන වෑත්තෑවේ හිමියන්ගේ ගුත්තිලයේ කේන්ද්‍රීය පිහිටුවනු ලැබ ඇත්තේ වීණා වාදක චරිත දෙකක් විසින්. මේ නාටකීය ප්‍රවෘත්තිය ගොඩ නගන්න බැහැ වීණා වාදනයේ හා වීණාවේ සියුම් තොරතුරු ගැන දැනීමක් නොමැතිව. එපමණක් නොව, නාගරික සන්දර්භයක වෘත්තික නොහොත් පූර්ණ - කාලීන වීණා වාදකයින් සිටි බවත්, ඔවුන් යැපුණේ වීණා වාදනයෙන් ලැබෙන කුලියෙන් බවත් පැහැදිලි වනවා. එමෙන්ම ශුද්ධ වාද්‍ය

සංගීතය විඳීමේ හුරුව සහිත රසික ජනකායක් එවක සිටි බවටත් අපට අනියමින් සිතා ගන්නට පුළුවන්.

උදාහරණ වශයෙන් පහත දැක්වෙන තෝරගත් කවි කිහිපය විමසා බලන මෙන් ඔබට ඇරියුම් කරන්නට කැමැතියි;

තමන් මන් තුටු කොට
වීණා ගායනාවට
ඇඳුරකු තම වෙතට
ගෙනෙන ලෙස පැවසූය එකකුට
(132 වන පැදිය)

එකල ඒ ගඳබා
දක්වා සිල්ප නොතබා
වෙළඳ මන පොලඹා
ගනිමි යන සිතිනි දන නොතබා
(135 වන පැදිය)

ඉදිමියි නොවී ණය
දක්වා සිල්ප වීණය
සමග උපවීණය
රැගෙන දැඩි කොට සදා වීණය
(136 වන පැදිය)

කෝට්ටේ ඉහළ නාගරික සංගීත සංස්කෘතියක ලකුණු පෙන්වන අවසාන ලාංකික ඓතිහාසික රාජධානියයි. 17 ශතවර්ෂය මැද වනවිට නාගරික සංගීත සංස්කෘතියක ලකුණු අතුරුදන්වන බවයි පෙනෙන්නෙ. නුවර රාජධානිය ආශ්‍රිතව ගොඩ නැගෙන නාගරික සංගීත සංස්කෘතිය සාපේක්ෂව ඉතා දිළිඳු බව හොඳින්ම පෙන්වන සාක්ෂි බහුලයි.

1660 සිට දීර්ඝ වසර 20ක් කන්දඋඩරට සිරවී සිටින රොබට් නොක්ස්ගේ ප්‍රකට ඓතිහාසික විස්තර වාර්තාවෙන්, එවක සිංහලයන්ගේ සාමූහික ජීවිතයේ සෑම පැත්තක් ගැනම ඔහු ඉතා උනන්දුවෙන් කරුණු ගෙන හැර පානවා. එහි ලා සිය මතකයට වැදුණු සංගීතය සහිත කවර හෝ සංස්කෘතික අවකාශයක් ගැන

ඔහු අපට කියන්නේ නැහැ. ඔහුට වංශවත් මිනිසුන්ගේ පවා විවේකය හා විනෝදය ගැන කියන්නට ඇති කරුණු ඉතා අල්පයි; 'වංශවත් කුමාරිහාමිලාට වනාහි විටක් හැර විටක් කෑමට වැඩි විනෝදයක් නැත.' !

කෙසේ නමුත්, නුවර රජ මාලිගය ඇසුරේ ආයතනගතව පැවැති එක්තරා ආකාරයක සංගීත පරිසරයක් ගැන හොඳ තොරතුරු අප සතුයි. ජෝන් ඩේවි සහ වෙනත් අයගේ වාර්තා අනුව නුවර මාළිගයේ,'කවිකාර මඩුව' නමින් ආයතනයක් තිබුණා. නැටුම් සඳහා තිබුණේ නැටුම් ඉලන්ගම. මෙම කවිකාර මඩුවේ ශිල්පීන් විසින් තෛවර්ගයක ගායනා රජුන් සහ වාසල ප්‍රභූවරුන් සඳහා සිදු කරනු ලැබ තිබෙනවා; ප්‍රශස්ති ගායනා, හටන් කවි සහ විරහ ගී වශයෙන්. ඩේවි සහ ජොයින් වීල්ගේ වාර්තා අනුව භාවිතයේ පැවැති සංගීත භාණ්ඩ පිළිබඳ රූපසටහන් සහිත විස්තර අපට ලැබෙනවා. මෙම විස්තර අපට විශාල වශයෙන් දක්වන්නේ විවිධ බෙර වර්ග හා වෙනත් තාල භාණ්ඩ වර්ග ගැනයි. මීට අමතර හක්ගෙඩිය, හොරණෑව ගැන දැක්වෙනවා. නමුත්, ඒවා ප්‍රශස්ත ස්වර සංයෝජනයට ශක්‍යතාවක් පෙන්වන භාණ්ඩ නොවේ. ඩේවි ගේ විස්තරයේ තත් දෙකක් සහිත අළුවකින් වයන වීණාවක් දැක්වෙනවා. නමුත්, මේ භාණ්ඩය කෝට්ටේ යුගයේ නගරයේ භාවිත වූ සේ පෙනෙන භාණ්ඩවලට සාපේක්ෂව ඉතා ප්‍රාථමික පන්නයේ එකක්. එයින් ප්‍රමාණවත් තරමේ ඒකල වාදනයක් ඉදිරිපත් කරන්න බැහැ. එවැන්නකින් ගායනයට මග පෙන්වූවා නම් ඒ ගායනය සියුම් එකක් වෙන්න බැහැ.

රාජකීය ආසියාතික සංගමයේ ලංකා ශාඛාව විසින් 1908 වර්ෂයේ දී පළ කරනු ලැබූ මහවෙලතැන්නේ බණ්ඩාර විසින් රචිත උඩරට සංගීතය පිළිබඳ රචනාව මේ විෂය සම්බන්ධයෙන් වැදගත් නමුත්, ප්‍රවේසමෙන් කියවිය යුතු මූලාශ්‍රයක්. ඔහුගේ පෞද්ගලික අභිප්‍රායය වන්නේ මේ වනවිට ඔහු විශ්වාස කරන පරිදි පහත රට තුළ විනාශ වී ගිය නමුත්, උඩරට තවමත් යන්තමින් ශේෂව පවතින. ඉපැරැණි සංගීත. විධි ගැන යම් තොරතුරු සැපයීමයි. ඔහුට අනුව. පහත රැටියන් දකුණු

ඉන්දියාවෙන් ණයට ගත් නාඩගම් හා හින්දුස්තානි තාල රාග තනු උපයෝගී කරගන්නට පටන් ගත්තෝය. ඔවුන්ගේ ඉපැරැණි සංගීත භාණ්ඩ තිබූ තැනට රබාන, ඩෝලය, වයලීනය සහ එකෝඩියනය පැමිණියේය.. ඔහුගේ විශ්වාසයට අනුව උඩරට ප්‍රභූ පෙළැන්තිය පූර්ව කාලයෙහි හා 'මෑතක් වනතුරුම' බටහිර ප්‍රභූන් මෙන්ම සංගීත ගායනයේ හා වාදනයේ යෙදී තිබෙනවා. නමුත්, ඔවුන්ගේ ගැයුම් වැයුම්. යකැදුරන් විසින් පවත්වනු ලබන නැටුම් ආදිය සමග පටලවා ගත යුතු නොවේ.. නුවර යුගයේ කලා - සංස්කෘතික ජීවිතය එකී වැඩවසම් - රාජාණ්ඩු සන්දර්භය තුළ තබා පරීක්ෂා කරන කෙනෙකුට මෙම අදහස හුදු හිතලුවක් මෙන් පෙනීයාම වැළැක්විය නොහැකියි. කෙසේ නමුත්, නුවර යුගයට පෙර දුරාතීතයේ පූර්ණ - කාලීන කලාකරුවන් නඩත්තු කිරීමට හැකියාවක් තිබූ හා සූදානම්ව සිටි ප්‍රභූ පන්තියක් සිටින්නට ඇතැයි කියා ඔහු අනියමින් කියන කතාන්දරයට බලගතු පදනමක් ඇති බව මීට ඉහත යුග ගැන අප කළ කෙටි විමසීම තුළින් පවා සිතා ගන්නට පුළුවන්. ඔහු උඩරටට අයත් යැයි සිතන සංගීත භාණ්ඩ 75 ක ලයිස්තුවක් පොත පත ඇසුරෙන් ඉදිරිපත් කරනවා. එහි ලා දියුණු වීණා වර්ග ගණනාවක්ම ගැන (මහා වීණා, පංච තත් වීණා) සහ වස් දඬු හා කුලල් වර්ග ගැන සඳහන් වුණත් ඒවා එවක නාගරික ප්‍රභූන් අත තිබුණේ යැයි කියන්නට සාක්ෂි නැහැ. ඒවා 19 ශතවර්ෂය අග වනවිට නම් කොහෙත්ම දකින්නට ඇත්තේ නැහැ. වාරිකව දකුණු ඉන්දියාවෙන් පැමිණි ශිල්පීන් රජගෙය තුළ එවැනි භාණ්ඩ වාදනය කළා යැයි අපි සිතුවත්, එවක නුවර රාජාණ්ඩුවේ පැවැති දැඩි නීති සම්ප්‍රදායයන් අනුව ඒවා බැහැරට, නාගරික ප්‍රභූ ජනයා අතට යන්නට ඉඩක් නැහැ. මේ කරුණු විසින් හකුළා කියනු ලබන්නේ 20 ශත වර්ෂය උදා වනවිට නාගරික ප්‍රභූන් අතරේ පවා කිසියම් ප්‍රමාණයකට හෝ වර්ධිත හා රටට ආවේණික සංගීත සම්ප්‍රදායයක් හෝ රසික සංස්කෘතියක් හෝ දක්නට නොලැබුණු බවයි. මහවෙලතැන්නේ බණ්ඩාර අවඥාවෙන් මෙන් සඳහන් කරන. 'යකැදුරන්' හෙවත් සිංහල කුලධූරාවලියේ ඉතා පහළ තලයකට ඇද දමා සිටි සුළුතර ජන ප්‍රජාවක් විසින් පවත්වාගෙන එනු ලබන ශාන්තිකර්ම හා ආගමික

යාතුකර්ම හා පූජා විධීන් සමග බැඳුණු ප්‍රාසංගික සංස්කෘතියක් එක පසෙකින් තිබුණා. ඊට අමතරව ගොවිකුල ජනයාද විසින් ගායනා කරන ලද කෘෂි ශ්‍රම ක්‍රියාකාරිත්වය සමග බැඳුණු ජන ගී සම්ප්‍රදායයක් තිබුණා. එහෙත් පවුලේ හෝ සාමූහික ජීවිතය තුළ හෝ වින්දනීය කලාවක් වශයෙන් පවතින ගැමි හෝ නාගරික හෝ සංගීත කලාවක් දකින්නට නැහැ. ස්වර නිෂ්පාදනයේ සමත් සියුම් භාණ්ඩ ද ජන ජීවිතය තුළ හමුවන්නේ නැහැ. පූර්ණ කාලීන සංගීත ශිල්පීන් නඩත්තු කළ හැකි හා ඊට මතවාදීව සූදානම් ප්‍රභූ පන්තියකුත් නැහැ.

එනමුත්, පෘතුගීසීන්ගේ පැමිණීමෙන් පසු, ඉන් ඉදිරියට වෙරළබඩ ගැමි ජන සංස්කෘතියේ වෙනස් කම් ක්‍රමානුකූලව ඇතිවෙනවා. බටහිර කිතුනු කලා -සංස්කෘතික සම්ප්‍රදායයන් (කන්තාරු වැනි කිතුනු සජ්ජායනා ක්‍රම) ඇසුරේ වැඩුණු දියුණු ගායනා ක්‍රම පල්ලිය කේන්ද්‍ර කොටගෙන මුල් අල්ලා දේශීය ස්වරූප ගෙන එක් අතෙකින් වැඩෙන අතර, අනෙක් අතින් බයිලා හා කපිරිඤ්ඤා ගීත ආරවල් සහිත ජන ගීත සම්ප්‍රදායයක් බිහිවෙනවා. නාගරික ප්‍රභූන්ගේ උගත් සුළු පිරිසක් අතරට පියානෝව පැමිණෙන අතර යුරෝපීය සම්භාව්‍ය සංගීත සම්ප්‍රදාය මුණගැසීමට දොරක් ඔවුන් ඉදිරියේ විවෘත වෙනවා.

නමුත් සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල 20 ශතවර්ෂය උදාවනවිට අපේ යැයි කිව හැකි වැඩුණු සංගීත සම්ප්‍රදායයක් හෝ පොදු රසික සමාජයක් නාගරිකව දකින්නට නැහැ.

අපගේ ස්වයං-ගවේෂණ ප්‍රායාණයන් දිශාව අවුල් කරන ඉතා ගැටලු සහගත විවිධාකාර සංස්කෘතික මතවාදී ධාරා ගලන වෙලාවක් මේක. මේ වටපිටාව තුළම තමයි විශේෂයෙන්ම අනගාරික ධර්මපාලගේ ජාතිකවාදී මැදිහත් වීම ඇසුරේ සිංහලයන් ආර්ය වර්ගයක්ය යන අවිද්‍යාත්මක අදහස (ජර්මන් ආර්යවාදයට සමගාමීව) අප අතර ව්‍යාප්ත වන්නේ. මේ ප්‍රවාදයත් අර අප වනාහි කවුද? යන ප්‍රශ්නයට ලැබෙන අප බොහෝ අතින් නොමග යවන සුලු පිළිතුරක්. අවාසනාව වන්නේ මේ ප්‍රවාදය මෙරට වෙසෙන අනෙක් ජන ප්‍රජාවන්ට එරෙහිව අපගේ මනස්

දූෂණය කිරීමේ වසක් බවට පත් වී ජන විඥානය තුළට කිඳා බැසීමයි. එමෙන්ම මෙම ප්‍රවාදය සංගීතය පිළිබඳ අපගේ ඉදිරි දැක්මටත් බෙහෙවින් නිෂේධනාත්මක ආකාරයේ බලපෑමක් කළ බව දැන් පැහැදිලිව හඳුනා ගත හැකියි. කෙසේ ද කිව්වොත් තමන්ට දැන් හිඟ සේ පෙනෙන කලා ශිල්ප රැගෙන ඒම සඳහා සිංහලයින් දකුණු ඉන්දියාව මග හැර උතුර බලා රංචු පිටින් යන්නේ ඇයි? සිංහල සංගීත සම්ප්‍රදායයක් ගොඩ නැඟීම ගැන මහවලතැන්නේ බණ්ඩාර සහ දේවාර් සූරියසේන යනාදීන්ගේ සමාරම්භක අදහස්වලට හරස්ව යමින් ඉහත කී ආර්ය ප්‍රවාදය බල පෑම් කළේ අපේ සංගීතයක් ගොඩ නගා ගැනීමට නම්. ද්‍රවිඩයන් මග හැර යා යුතුයි - සිංහලයාගේ නෑයන් ඉන්නේ භාරතීය උතුරේයි. යනුවෙන් ඇති වූ මතය නිසයි. නමුත් ඓතිහාසිකව ගත් කල අපගේ සමීපතර සංස්කෘතික නෑයන් ඇත්ත වශයෙන් නම් සිටින්නේ කේරළ යේ හා ආන්ද්‍රා ප්‍රදේශවලයි. (අපගේ වාසනාවටයි උතුරට ගිය ගවේෂණශීලී තරුණ කලාකරුවන් අතරින් බොහෝ දෙනෙක් බෙංගාලයේ සංස්කෘතික විප්ලවයේ කේන්ද්‍රය බවට පත්වූ ශාන්තිනිකේතනයටම ගියේ.)

මීට සමාන්තරව නාගරික රංග කලා ක්ෂේත්‍රයේ ඇති වූ සුවිශේෂ විකාශන තත්ත්වයන් ද, විශේෂයෙන්ම පාර්සි නාට්‍ය ආගමනය, අපගේ සංගීත රුචිකත්වයන් අහියම් ලෙස සකස් කිරීමට ආධාරක වූ බව සැලකිය හැකියි. එය නම් නාඩගම් සංගීතයේ වූ දක්ෂිණ භාරතීය හා ජන සම්ප්‍රදායයන් ගේ උල්පත් වියැන් කරමින් උත්තර භාරතීය සංගීතය අපගේ කන්වලට සමීප වීමයි.

සංගීතය අරබයා වූ මෙන්න මේ ඉතා ගැටලු සහගත දුගී සන්දර්භය මැදටයි අපි සුනිල් සාන්ත ගෙන එන්න ඕන.

අතිශයින්ම සංකීර්ණ අභියෝගාත්මක තත්ත්වයක් තුළ එවක සිටි බොහෝ දෙනා ට පාදාගත නොහැකිවූ ප්‍රවේශයක් සුනිලුන් විසින් ගනු ලබන්නේ. ඔහු විසින් ක්‍රමයෙන් සංවර්ධනය කරන ලද මග ගැන බොහෝ ලියැවී කියැවී ඇති නිසා මෙතැනදී මම අවධාරණය කරන්නට කැමැති ඒ මග පසුබිමේ වූ දියුණුතර මතවාදී පක්ෂය ගැනයි.

1953 මැයි මාසයේ දී සුනිල් සාන්තයන් විසින් පළ කරන ලද. දේශීය සංගීතය. නම් කුඩා පුස්තකයේ පෙරවදන ලියූ කොටහේනේ ප්‍රඥාකීර්ති තෙරුන් විසින් මෙසේ සඳහන් කරනවා.

'ලෝකයෙහිම හැම රටකම භාෂාව, සාහිත්‍යය, විචාරධාරාව, රුචිකත්වය හා රසාස්වාදන ශක්තිය හැඩගැසුණේ අන්‍ය රටවලින් ලත් ප්‍රභාවය හා අනුභූති නිසාය. එහෙත්, හැම රටකටම ආවේණික වූ ප්‍රතිභා ශක්තිය හා උත්පාදක බලය නිසා යම් යම් විශේෂ ලක්ෂණ ඇතිවේ. සිංහලයන්ගේ, ලාංකිකයන්ගේ කලා ශිල්පාදියෙහි අමුතු ගති ඇති වූයේ සිංහල වර්ගයාගේ නිර්මාණ ශක්තිය ග්‍රාහක බලය ආදී විශේෂතා නිසාය.'

උන්වහන්සේ සුනිලුන් අනුයන ප්‍රවේශයට අයත් සූත්‍රයේ මූලික ලක්ෂණය ඉතා නිවැරැදිව සංක්ෂිප්ත ලෙස මෙහි ලා දක්වනවා. එකී සූත්‍රයට දෙපැත්තක් තිබෙනවා; කලා - සංස්කෘතික ගොඩනැංවීමක් උදෙසා එක් අතෙකින් සංස්කෘතීන් අතර හුවමාරුවේ අත්‍යවශ්‍ය බව සහ අනෙක් අතින් ස්වකීය වූ නිර්මාණශීලිත්වයේ අත්‍යවශ්‍ය බව. මෙයින් එකක් හෝ අත හැරියොත් ඇතිවන්නේ විකෘතියක්, රෝගී තත්ත්වයක්, විනාශයක්. සුනිලුන් විසින් යෝජිත වන්නේ සංගීතයක් ගොඩ නැගීම සම්බන්ධයෙන් ගැඹුරු මධ්‍යම ප්‍රතිපදාවක්. එය පරගැති බව හා ආත්ම-කේන්ද්‍රීය බව යන අන්ත දෙකම බැහැර කළ විට මතුවන එකම අතික්‍රමණීය මාර්ගයයි.

ජීවිතයාගේ නැගීම හා පැවැත්ම පිළිබඳ මේ ප්‍රඥාවන්ත සූත්‍රය ගැන කෙනෙකුට තවත් පැහැදිලි කරගන්නට අවශ්‍ය විය හැකියි. ඊට කෙටි ඉඩක් පාදා ගනිමු; ඔබගේ ජීවිතයම, ඔබගේම ස්වභාවය හා ඔබගේම අනන්‍යතාව ගැන මඳක් සිත් යොමු කරමු. ඉතා කුඩා වියේ සිටි දරුවා නෙමෙයි ඔබ. පස් වස් වියැති කල සිටි කෙනාට වඩා සම්පූර්ණයෙන්ම වෙනස් කෙනෙක් ඔබ. නොවෙනස්ව තිබුණා නම් ඇතැම් විට නම පමණයි. (සුනිලුන්ගේ නම තමත් වෙනස් වුණා !) බාහිරව හා අභ්‍යන්තර වශයෙන් ඔබ/ඔබ වෙමින් සිටින්නේ කෙසේ ද ? (ඔබ/ඔබ බවට පත් වීමේ කතාව අවසන් වී නැහැ, අනාගතයේ ඔබගේ ගමන් මග ගැන ඔබත් දන්නේ

නැහැ.) ඔබට පෙනෙයි ඔබ කුඩා වියේ සිට මේ දක්වා නොකඩවා හුස්ම ගනිමින් සිටි බව. ඉන් ඇත්තටම අදහස් වන්නේ, ඔබ ඔබට වෙනස් වූ ජීවියෙක් වන ශාක සමග අනවරත හුවමාරුවක ඉන්නා බව කියා කියන්න පුළුවන්. ඔබේ ආහාරපාන මෙන්ම, ඔබගේ විඥානය සකස් කරන්නාවූ සංස්කෘතික ආධ්‍යාත්මික පෝෂ්‍ය ද්‍රව්‍ය ගැනත් කියන්න වෙන්නේ ඒ වැනි අදහසක් මයි. හුවමාරුව ! ඔබට හොඳින්ම පෙනෙන්න ඕන හුවමාරුවක් සිදුවිය හැක්කේ වෙනස් ධ්‍රැව දෙකක් අතර පමණයි. හුවමාරුව නොමැතිව පැවැත්මක් නැහැ. හුවමාරුව නැවති තැන මරණය.

දැන් මෙතන උගුලක් තිබෙනවා අපි මැනැවින් හඳුනා ගත යුතු. අප කලින් කීවා සේ මේ කියන පුද්ගලයකුගේ නැගුම් හා පැවැතුම් පිළිබඳ වූ සූත්‍රයේ දෙපැත්තක් තිබෙනවා; මේ වැනි කෙනෙක් තවත් නැහැ - ඒ අපූර්වත්වය පිළිබඳ පැත්ත. නමුත් අනෙක් ලෝකය නොමැතිව ඔහු /ඇය නැහැ - එය පැවැත්මේ සහසම්බන්ධතා ස්වභාවය විසින් මතුකරනු ලබන පැත්ත. ලෝකය කෙරේ ගැඹුරු කෘතඥතාවක් කෙනෙක් තුළ මතුවන්නේ මේ සිද්ධාන්තය තේරුම් ගැනීමෙනුයි. අනන්‍යතාව පිළිබඳ සියලු ආකාරයේ පටු අන්තවාද පැන නගින්නේ, මේ කියූ මූලධර්මය නොදැනීම නිසයි.

සම්ප්‍රදායයන්, සංස්කෘතීන් ඇතුළු මනුෂ්‍යයාගේ සියළුම ගොඩ නැඟීම් මේ කියූ මූලධර්මය අනුයනවා ; යමක් හැදෙන්නේ එයින් නොවේ, වෙනත් දෙයින්. ඔව් ; ඒ හැදෙන දෙයට අපූර්ව යමක් වීමට ඉඩක් නිසැකින් තිබෙනවා. මේ අනුව දේශීය යනුවෙන් අපි ගොඩ නඟන සම්ප්‍රදායයන් / ප්‍රපංච තුළ 'විදේශීය' යැයි හඳුනාගත හැකි දේ කොපමණවත් ඇති බව සිහි තබා ගැනීම වටී. පෙරදිග තුළ අපරදිගත්, අපරදිග තුළ පෙරදිගත් අඩංගු බව අප විසින් වටහා ගනු ලැබීම අවශ්‍යයි.

බොහෝ අතින්ම සංස්කෘතික කාන්තාරයක ලකුණු පෙන්වූ පරිසරයක් මැද සිටි සුනිලුන්ගේ කලා ජීවිතයේ වේදනාකාරී මුළු අරගලය ඉහත කී ප්‍රඥාවන්ත සූත්‍රයට අනුකූල වන අපූර්වත්වය හා සහජීවනාත්මක සම්බන්ධය ලක්ෂණ කරගන්නා වූ සංගීත

ප්‍රවේශයක් පාදා ගැනීමේ - අන්තවාදයන් මැද මධ්‍යම ප්‍රතිපදා මාර්ගයක් මතුකරගැනීමේ හා රැක ගැනීමේ - ඉතා දුෂ්කර අරගලයක් බව අද අපට පෙනෙනවා.

ඔහුගේ වේදනාකාරී අරගලයේ සැහෙන බර පරිච්ඡේදයක් එවක ගුවන්විදුලියේ ප්‍රතිපත්ති තීරකයන් සමග වූ ගැටුම හා සම්බන්ධයි. මේ ගැටුම අප මේ දේශනය තුළින් මතුකරන පර්යාවලෝකනය ඔස්සේ තේරුම් ගන්නේ කෙසේ ද ?

රට මැද සිංහල (බෞද්ධ) මහජනයා සතුව බිම් මට්ටමේ ප්‍රශස්ත සංගීත සංස්කෘතියක් නොමැති තත්ත්වයන් යටතේ 1950 ගණන් වන විට ඔවුන්ගේ රසිකත්වය නිර්මාණය කිරීම එක් මධ්‍යගත ඒකාධිකාරයක් සහිත බලගතු ආයතනයක් වෙත පැවරෙනවා. ඒ රේඩියෝ සිලෝන් ලෙස ආරම්භ වී පසුව ශ්‍රී ලංකා ගුවන්විදුලි සංස්ථාව බවට පත් වූ රාජ්‍ය ගුවන්විදුලිය ආයතනයයි. එය විසින් සිය ශ්‍රාවකයන්ගේ රසිකත්වය වගා කිරීම සඳහා සම්භාව්‍ය සංගීතය හඳුන්වා දෙනු ලැබීමට හා සංගීත අධ්‍යාපන වැඩසටහන් කිරීමට කල්පනා කිරීම යුගයේ හැටියට අත්‍යවශ්‍ය පියවරක්. එහෙත්, මේ ආයතනය, ඉන්දියාවේ සම්ප්‍රදායයන් ද ඇතුළු කරගත් එහෙත්, ඉන් ඔබ්බට ද යන විශ්ව සංගීත සම්ප්‍රදායයන් ශ්‍රී ලාංකික ජනතාවට හඳුන්වා දිය යුතුය යන ප්‍රවේශයක් ගන්නේ නැහැ. ඒ වෙනුවට ශාස්ත්‍රීය ලේබලය යටතේ උතුරේ සහ දකුණේ භාරතීය සංගීත සම්ප්‍රදායයන් දෙක ජන ප්‍රජාවන් දෙකට වෙන් වෙන්ව ලබා දීම ඔස්සේ ශ්‍රී ලාංකික සංගීත සංවේදනයන් හා රසිකත්වය සිංහල කන සහ දෙමළ කන වශයෙන් ධ්‍රැවීකරණය කරන බවක් අපට පෙනෙනවා. මෙම පටු සංස්කෘතික මෙහෙයුමට එරෙහිව ආ ප්‍රතිචාර ද ඒවාට ම ආවේණික සීමාවන්ගෙන් යුක්තය.

සුනිල් සාන්ත තමා දකින ප්‍රශ්නය මෙසේ ලියනවා 'ගුවන්විදුලියේ වැඩසටහන් සඳහා වියදම් වන මුදලින් මහත් කොටසක් වියදම් වන්නේ එහි ඇති ඊනියා ශාස්ත්‍රීය සංගීතය නිසාය.' සංගීතය සම්බන්ධයෙන් පටු හා දීන ඉන්දියානුවාදයක් කර පින්නා ගත් බලගතු කණ්ඩායමක් තමාගේම ගුරුවරයා වූ රතන් ජන්කර් ගෙන්වා ස්ථාපනය කරන්නට යන

ගැටලුකාරී පදනම් භාරගන්නට ඔහු කිසිසේත් එකඟ නොවන්නේ මන්දැ'යි අපට හොඳින්ම පැහැදිලි විය යුතුයි.

එපමණක් ද නොව, ඔහු අර සූත්‍රයේ අනෙක් අන්තයටත් එකලාවම විරුද්ධයි. ඒ විරෝධතාව වරක් ඔහු ප්‍රකාශ කරන්නේ රතන් ජන්කර්ගේ ඊනියා පර්යේෂණ තුළින් මතු කෙරෙන යෝජනාවක් හිනාවට ලක් කිරීමෙන්; මේ බලන්න. (රතන් ජන්කර් තමාට සිංහල) දේශීය සංගීත ආර පැහැදිලිව පෙනී ගියේ පිරිතෙන් හා වැදි ගීයෙන් යැ යි දෙවරකට කීය. ඉතින් සියල්ලෙන්ම පිරිපුන් නියම සිංහල දේශීය සංගීතයක් නිපදවා ගන්නට සතුටු නම් බැහැරින් කිසිවක් නොගෙන ඒ රතන් ජන්කර් මහතාටම දේශීය ගති ඇති සේ හරි හැටිම පෙනී ගිය ජාතිවලින්ම තනා ගත යුතුයි. නොකෙරෙන වෙදකමට කෝදුරු කතාව මතක් වන්නේ මෙබඳු තැන්වලදීයි..

සුනිල් සාන්ත විරුද්ධ වන්නේ බැහැරින් ගැනීමට නෙමෙයි. එහෙත්, ගන්නේ මොනවා ද, කෙසේ ද, සහ වෙසෙසින්ම නොගත යුත්තේ මොනවා ද ? යන ප්‍රශ්න නිවැරැදිව විසඳා ගත යුතුය කියා ඔහු අවධාරණයෙන් කියා සිටින බවයි අපට නම් හැඟෙන්නේ. හින්දුස්තානි රාගධාරි සංගීතයට අනුගත වීමට ඔහු තරයේ එරෙහි වූ බව ප්‍රකට කාරණයක්. නමුත් සැබැවින්ම ඒ විරෝධයේ හරය අප තේරුම් ගන්නේ කෙසේ ද ?

උත්තර භාරතීය රාගධාරි සංගීත සම්ප්‍රදායයේ දෘඪ අනන්‍යතා ලකුණු මතුවන්නේ එහි රාග පද්ධතියේ එක රාගයක් තුළ නිශ්චිත ස්වර සංයෝජනයක් සහිත නාද ගොනු අඩංගු වීමෙන් ද, නැතහොත් ශතවර්ෂ හරහා වර්ධනය වූ එහි ප්‍රාසංගික ශිල්පීය ක්‍රම, නිර්මාණ සිරුරේ ව්‍යුහය යනාදිය කරණ කොට ද ? මගේ අදහස වන්නේ දෙවැන්න නිසා බවයි. සුනිල් සාන්ත උත්තර භාරතීය රාගධාරි සංගීතය ගැන විරෝධය පළ කරන නිශ්චිත අවස්ථා හැම එකක්ම විමසා බලන විට පෙනෙන්නේ ඔහුගේ විරෝධය එල්ල වන තැන මේ කරුණට අදාළ බවයි. බැලූ බැල්මටම ඔහුගේ විරෝධය එල්ල වන්නේ එක්තරා, ශාස්ත්‍රීය පිළිල වසංගතයකට එරෙහිව බැව් ඔහුගේ දේශීය සංගීතය පොත්

පිංච සාක්ෂි දරනවා. රාගයක් පදනම් කරගත් ගායනීය ඉදිරිපත් කිරීම්වල අත්‍යවශ්‍ය ලෙස සැලකෙන සමාරම්භක ආලප් කොටසට ඔහු තදින්ම හිනා වෙනවා. එමෙන්ම, මේ සංගීත සම්ප්‍රදායයට අනුව එහි ගායනීය හෝ වාදනීය හෝ ඉදිරිපත් කිරීම්වල අනිවාර්ය ලක්ෂණයක් වන්නේ විවිධ අලංකාර විධීන් සහිත අති - විදග්ධ කොටස් ඇතුළත් වීමයි. මේ කී අලංකාර අංග භාරතීය සංගීතයේ උපත් ගෙයි ලකුණක් තරම් පැරැණි ඉතිහාසයක් සහිත බව ක්‍රිස්තු පූර්ව දෙවෙනි සියවසේ විසූ භරතමුනි ගේ ප්‍රකට 'නාට්‍ය ශාස්ත්‍ර' ග්‍රන්ථයෙන් ගත් පහත දැක්වෙන කව දෙස් දෙනවා.

අලංකාර කිසිවක් නොමැති ගීය
කුමක් වැනි ද ?
චන්ද්‍රයා නොමැති රාත්‍රිය
දිය නොමැති ගංගාව
කුසුම් නොමැති වැල
ආභරණයක් රහිත කාන්තාව වැනියි

අප දන්නවා මේ සම්ප්‍රදායය තුළ අද භාවිත ප්‍රචලිත අලංකාර විධීන් අතර මීන්ඩ්, ගමක්, ඛට්ක හා මූර්කි වැනි ඒවා විදග්ධයින් විසින් අද භාවිත කරනු ලබනවා. මීට අමතර ආන්දෝලන් නමින් හෝ කන් - ස්වර නමින් හඳුනාගන්නා සියුම් අලංකාර ප්‍රභේද ද පවතින බව ඔබ ඇතැමෙක් දන්නවා ඇති.

වැඩෙන සම්භාව්‍ය සංගීතයක පූර්ණකාලීන නියෝජිතයින් සිය නිර්මාකරණයට එළඹෙන්නේ හිස් අතින් ද ? පසුගිය ශතවර්ෂ තුළ බටහිර සම්භාව්‍ය සංගීතය බිහිව වැඩෙන විටත්, බොහෝ පැරැණි යුගයක් හරහා එමින් භාරතීය සම්භාව්‍ය සංගීත සම්ප්‍රදායයන් වැඩෙන විටත් එම ක්‍රියාවලින් තුළ පොදු පෝෂණ රටාවක් දකින්න පුළුවන්. සමාජයේ ඉහළ තට්ටුවක (නාගරිකව, රාජකීය වාසල ආශ්‍රයේ / ප්‍රභූ සෙවණේ) වෙසෙන පූර්ණකාලීන සංගීතඥයින් පහළට බැස ගැමි ගී නාද මාලා උරා ගෙන ඒවා තාක්ෂණික වශයෙන් විදග්ධ ඉහළ රාමුවකට පෙරළා ගැනීමයි මේ පොදු සංසිද්ධිය.

ඉන්දියානු රාගධාරි සංගීතය ගැන විශිෂ්ට මානවවිද්‍යාත්මක ගවේෂණයක් කළ ඕ. ගෝස්වාමි (The story of Indian music; its growth and synthesis 1957" Asia Publishing) මේ සංසිද්ධිය ගැන නිදර්ශන රාශියක් ගෙන හැර පානවා. එයින් කිහිපයක් මා මෙහි උපුටා දක්වන්නම්.

- තොන්ක් රාගය - තක්ෂිලා ප්‍රදේශයේ විසූ තක්ක ගෝත්‍රිකයන්ගේ ගීවල නාදරටා තක්ක හෙවත් තොන්ක් රාගය බිහිවීමට මූලාශ්‍ර විය
- මාලව රාගය - අලෙක්සාන්ඩර් අධිරාජයාගේ ආක්‍රමණයට විරුද්ධව නැගී සිටි රණකාමී ජනකායක් වූ මාලව ගෝත්‍රයේ ගී අනුසාරයෙන් බිහිවිය
- අභීර් රාගය - දිල්ලිය අවට සිටි අබිරාස් ගෝත්‍රිකයින්ගේ ගී අනුසාරයෙනි
- සාවරී රාගය - නාග්පූර් කඳුකරයේ විසූ සවාරී ගෝත්‍රිකයින්ගේ ගී අනුසාරයෙනි
- පහාඩි සහ මාන්ඩ් රාග - තන්ග්‍රා කඳුකර ජනයාගේ ගී මූලාශ්‍ර විය
- භෛරව රාගය - නයි නටවන විට විරාව ගෝත්‍රික ස්ත්‍රීන් ගැයූ ගී අනුසාරයෙනි

සම්භාව්‍ය සංගීත සම්ප්‍රදායයක උල්පත් සෙවීම අතිශයින් රසවත් ව්‍යායාමයක් බව යෝජනා කරන අතරේම, මේ උල්පත්වලට සිහියක් ඇති කියිවෙක් කෙළ නොගසන බවත්, එම මිහිරි ජීවදායි දිය පානය කිරීම ඕනෑම නිර්මාණකරුවෙක්ගේ සිහිනයක් බවත් සටහන් කරනු වටී.

මට පෙනෙන්නේ අපගේ සංගීත අනන්‍යතාව පිළිබඳ ප්‍රශ්නයට සුනිල් සාන්ත දෙන පිළිතුරේ කොටස් දෙකක් තිබෙනවා; එකක් නිෂේධනාත්මක යි. අපගේ සංගීතය. මෙන්න මේ පාරේ නම් නොයා යුතුයි. කියා ඔහු කියන කොටස ඉතා පැහැදිලියි. අනික් කොටස ධනාත්මකයි. එමෙන්ම, ඒ කොටස සපුරා විවෘතයි.

සංගීතමය වශයෙන් මාඉම් එහි නැහැ. සිංහල භාෂාව මැනැවින් අන්තර්කරණය කරගත්, මෙරට පරිසරය හා මිනිසුන්ගේ ජීවිතය සමඟ සහබන්ධුත්වයෙන් ඒකාත්මික වූ සහ ලෝකයට සහෘදව විවෘත වන ඔනෑම නිර්මාණකරුවෙක් විසින් වෙනත් සංස්කෘතීන් සමඟ විවෘත හුවමාරුවක් පවත්වා ගනු ලබමින් මේ සංගීත භූමිය අස්වද්දනවාට ඔහු එක සිතින් එකඟ බවයි මට සිතෙන්නේ.

මෙතන දී සුනිල් සාන්තයන්ගේ සංගීත භාවිතය පිළිබඳ මෙතෙක් නොඇසුණු අතුරු ප්‍රශ්නයකටත් පිළිතුරක් ඕනෑ නම් යෝජනා කළ හැකි බව මට පෙනෙනවා. ඉහළ ගනයේ සිතාර් වාදකයෙක් ලෙස ඉන්දියාවේ සිට පෙරළා එන ඔහු මේ අනගි භාණ්ඩය පසුව අත් හරින්නේ මන්ද ? මා හිතන්නේ පිළිතුර ඉතා සරලයි. හින්දුස්තානි රාගධාරී සංගීතයේ තාක්ෂණ විදග්ධතා පිළිකෙව් කළ පසු දැන් ඔහු වාදනය කළ යුත්තේ මොනවා ද ? සරල ගී තනු ද ? දියුණු රසික වින්දන පරාසය සඳහා ප්‍රමාණවත් තරමේ සංකීර්ණ බවක් ඒකල වාදනයට අවශ්‍යයි. එවැනි වාද්‍ය ආකෘතින් තනා ගැනීමට තව බොහෝ දුරක් තමන් ගත් මගේ යා යුතුයි. සුනිලුන්ට තෝරා ගන්නට සිදු වෙනවා, කළ යුතු මූලික කාර්යය. ගීය රසිකයාට කිට්ටු විය හැකි එකම මාර්ගයයි. හැරත්, වාද්‍ය සංගීතය සඳහා කෝ පුහුණු රසික ප්‍රජාවක් ?

සුනිල් සාන්ත සමග ඉදිරිය බලා...

මා දැන් කැමැතියි සුනිල් සාන්තයන්ගේ සංගීත මං ඉසව් නූතන කලාව පිළිබඳ සංකල්පීය පර්යාලෝකයක් ඇසුරේ තබා අවලෝකනය කරන්න. ඒ සඳහා මුලින්ම පූර්ව - නූතන / සම්ප්‍රදායයික කලාවේ රාමුවලට සාපේක්ෂව නූතන කලාවේ සුසමාදර්ශ සැකසෙන ආකාරය ගැන අදහසක් අපට අවශ්‍යයි. මේ නිසා නූතන කලාවේ සහ නූතන කලාකරුවාගේ ස්වභාවය ගැන කොලින්වුඩ් ආදීන්ගෙන් ඇරඹි, තාගෝර්, තෝල්ස්තෝයි යනාදී නූතන මානවවාදී සෞන්දර්ය චින්තකයින් අතින් පදම් වී, අප කරා එන සම්භාෂණයන් විසින් මතු කරනු ලබන අරුත් නැවත සමාලෝචනය කොට සාධක හතරක් වශයෙන් ගොනු කරන්නට මම දැන් උත්සාහයක් දරනවා.

1. ආත්ම-ප්‍රකාශනීය ගුණය

ඕනෑම සාර්ථක කලා නිර්මාණයක් තුළ කිසියම් ප්‍රමාණයකට හෝ ස්වකීය වූ ප්‍රකාශනයක් නිසගයෙන්ම තිබෙනවා. එය මිහිපිට සිටින මනුෂ්‍යයා ගේ ජීවිතය සහ ලෝකය අලළා යන ගැඹුරු සම්බන්ධතා තුනෙන් යටත් පිරිසෙයින් එකකට හෝ අදාළ වන බව මගේ අදහසයි. මේ සම්බන්ධතා ත්‍රිත්වය නම්, 1) තමා සමඟ, 2) අනෙකා සමග; (සමාජ සම්බන්ධතා, 3) ස්වභාව ධර්මය සමග; එමෙන්ම මෙම සම්බන්ධතා තුන අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් එකිනෙකට සම්බන්ධ බව ද තවදුරටත් අප දැකිය යුතුයි.

නූතන යුගය විසින් ගොඩනගනු ලබන ලෝකය තුළ මෙම සම්බන්ධතා අර්බුදයකට යන නිසා, නැතහොත් ඒ බව වඩ වඩා දැනෙන නිසා නූතන කලාකරුවා පෙර කිසිදාකට වඩා මෙම මානව ජීවන අර්බුද ගැන සංවේදී වන්නේය;. මනුෂ්‍යත්වය උදෙසා, සහ ආධ්‍යාත්මික පරිණාමය සඳහා තම ආත්මීය අභ්‍යන්තරය තුළ රඟ දෙන වේදනාකාරී අරගල ගැන ඔහු හෝ ඇය හෝ ස්වයං-අවබෝධයකට ළඟා වන්නේය. අනික් අතින්, එක මනුෂ්‍යයෙකුට අනෙකා තමා සේම මනුෂ්‍යයෙක් ලෙස පෙනීම වළක්වන්නා වූ ගැටලු සාධක සමාජ සම්බන්ධතා තුළ ගැඹුරට කා වැදී ඇති බව ඉවෙන් හෝ තම අත්දැකීමෙන් හෝ ඔහුට /ඇයට පසක් වන්නේය., නැවත එම සම්බන්ධතා ගුණාත්මක වශයෙන් ඉහළ දැමීම සඳහා සංවේදී මනුෂ්‍යයෙක් ලෙස කලාකරුවා තුළ අවිඥානික මට්ටමින් හෝ ප්‍රේරණයක් ඇතිවීම ස්වභාවිකය. එමෙන්ම නූතනත්වය විසින් ස්වභාව ධර්මය වෙත එල්ල කරනු ලබන ප්‍රහාරයන් සමග මනුෂ්‍යයා ස්වභාව ධර්මය සමඟ දක්වන සම්බන්ධය නැවත පිරික්සා බැලීමේ එවැනිම අවිඥානික හෝ අධ්‍යාශයක් ඇතිවීම බලාපොරොත්තු විය හැකිය.

2. සමාජ මැදිහත්කාරක ගුණය

ඉහත කී කරුණින් ගලා එන ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් නූතන කලාකරුවා තම නිර්මාණය තුළින් ධනාත්මක සමාජ වෙනසක් සඳහා දායක වීමට ප්‍රොත්සාහි වන බව කියන්නට පුළුවන්. එය ඔහු/ ඇය කරන්නේ ඍජු සන්දේශයක් මාර්ගයෙන්

කියා මා කියනවා නොවේ. නමුත්, කලා රසිකයාගේ විඥානය කිසියම් සියුම් ආකාරයට විනිවිද යාමක්, එය ධනාත්මක ලෙස තත්වාරෝපණය කිරීමක් උසස් කලා කෘතියකින් සිදුවනවා. මෙය සිදුවන්නට හැකි ආකාර ගණනාවක් ඇති මුත්, මෙහි දී මම එක වැදගත් කරුණක් පමණක් මතු කර දක්වන්නට කැමැතියි. එය නම් සැබෑ කලාව මනුෂ්‍යයාගේ හැඟීම් සංකීර්ණය පොහොසත් කරන බව නිසැකව පෙනී යන බවයි. මෙයින් අදහස් කරන්නේ සම්ප්‍රදායයික අර්ථයෙන් දැක්වෙන හුදෙක් රස-භාව වින්දනය ගැන නොවෙයි. භාවාත්මක අනුභූතීන් එයට යම් ආකාරයකට අදාළ නමුත්, එය පරමාර්ථ වශයෙන් සම්බන්ධ වන්නේ මේ කියූ සම්බන්ධතා තුනේ ගුණාත්මක සංවර්ධනයටයි. ඇත්ත වශයෙන් කිවහොත් මනෝභාව යනු කෙටිකාලීන චෛතසික තත්ත්වයක්. එහෙත් හැඟීම් යනුවෙන් මා මෙතැන දී නම් කරන්නේ චෛතසික ජීවිතය හා සම්බන්ධ දීර්ඝ කාලීන ප්‍රපංචයක් ; එමෙන්ම හැඟීම් කාලය, සන්දර්භය, අත්දැකීම් යනාදිය සමග ගැඹුරින් බැඳී තිබෙනවා. මෙම හැඟීම් වර්ග සියල්ල ඒකාබද්ධ කරන නමක් ඔබට ඕනෑ නම් එය ආදරය වශයෙන් නම් කරන්නට මම කැමැතියි. මෙහි දී අප මතක තබා ගතයුත්තේ හැඟීම් සමග අප උපදින්නේ නැති බවයි. අප මනුෂ්‍ය දරුවන් වශයෙන් උපදින්නේ හැඟීම් සඳහා ශක්‍යතාවක් සමග පමණයි. යට කී සම්බන්ධතා ත්‍රිත්වයට අදාළව මනුෂ්‍ය හැඟීම් පරාසය දියුණු කිරීමට සහ ගැඹුරු කිරීමට කලාවට අනුපමේය හැකියාවක් පවතින බවයි මගේ අදහස. මේ ආධ්‍යාත්මික පරිණාමනය තුළ එක්තරා ආංගික ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් සහෘදයාගේ හැසිරීම හා සිතුම් පැතුම් පවා අභියෝගයට ලක් කරමින් අභ්‍යන්තරික විචාරාත්මක අවලෝකනයක් දැල් වීමට නර්තන කලාවත් ඇතුළු බොහෝ කලාවන්ට හැකියාවක් ඇති බව කීමේ වරදක් නැහැ.

3. සම්ප්‍රදායයේ සීමා මායිම් අතික්‍රමණය කිරීම

ඉහත කරුණු දෙකින් මතු කරන පරමාර්ථමය අවශ්‍යතා සඳහා නිර්මාණකරණයට අදාළ මොන යම් හෝ සාධක උචිත අයුරින් හසුරුවා ගන්නට සිදු වන බව තේරුම් ගන්නට පුළුවන්.

මේ නිසා නූතන කලාකරුවාට ශිල්පීය සම්පත් වර්ග සහ මූලාශ්‍ර සම්බන්ධයෙන් සීමා මාඉම් ඇත්තේ නැහැ. සාම්ප්‍රදායික බැඳීම් හා සීමාවන් තුළ ඔහු/ ඇය හිර වීම කවර ලෙස හෝ සාධාරණීකරණය වන්නේ නැහැ. එබැවින් තම කලා නිර්මාණයේ අන්තර්ගතයේ, එහි ප්‍රකාශන ශක්තියේ තීව්‍ර බව, ව්‍යක්ත බව, නැතහොත් ගුණාත්මක බව ඉහළ නංවා ගැනීම උදෙසා සුදුසු යයි හැඟෙන ඕනෑම සම්පතක් වෙනත් සම්ප්‍රදායයකින්, අනෙකුත් කලා මාධ්‍යයකින්, පුරාතන හෝ නවීන හෝ තාක්ෂණයකින් උපුටා ගැනීමට ඔහු හෝ ඇය හෝ පැකිළෙන්නේ නැහැ.

4. අන්තර් - පයීතමය පොහොසත් බව

නූතන දියුණු කලා නිර්මාණයක් අප්‍රමාණ ආකාරයෙන් සංකීර්ණ පරිශීලන ජාලයක් සම්බන්ධ කොට ගෙනයි උපදින්නේ. කාලය මෙන්ම, අවකාශය හරහා දිග හැරෙන පරිශීලන සම්බන්ධතා ජාලයක් විසින් නූතන කලා කෘතියක් තුළට ජීවය පොවනු ලබන බවක් අපට දකින්නට පුළුවන්. එක්තරා කාව්‍යමය අර්ථයකින් කිවහොත් දියුණු කලාකෘතියක් තුළින් දැන් ජීවත්වන පමණක් නොව, පෙර විසූ මිනිසුන් සුවහසකගේ හඬ නින්නාද දෙනවා. මේ පොහොසත් බව නූතන කලා නිර්මාණයට ලැබෙන්නට ඉහත කී තුන් වන ලක්ෂණය වන සීමා මාඉම් බිඳ දැමීමත් හේතුවක් වෙනවා ; නමුත්, එයම පමණක් නොවේ. අද්‍යයතන කලාකරුවාගේ විඥානය පෘථුල ආකාරයට පැතිරීමට, එක්තරා අන්දමකින් කිව්වොත් 'අප වූ කලි සතා, ගහ කොළ හා බහුවිධ මනුෂ්‍යත්වය සමග මේ පොළොව බෙදා ගන්නා එහි දරුවෝය' යන 'පෘතුවි විඥානයක්' සම්පාදනය වීමට හේතු සාධක පැනෙන යුගයකයි අප ජීවත් වන්නේ.

මේ අදහස් සමුච්ඡය ගැන ගැඹුරු ලෙස බලන විට කලා වින්දනය යන කාර්යය ද අලුතින් සංකල්පනය කරගන්නට අපට සිදුවෙනවා. කලා වින්දනය සම්බන්ධයෙන් අප සතු සාම්ප්‍රදායික රාමු කඩා දමන්නටත්, උදාහරණයක් ලෙස භරතමුනි හා බැඳෙන ඉන්ද්‍රිය රස සිද්ධාන්තයෙන් ඔබ්බට යෑමටත් සිදුවන බව පමණක් මෙහි ලා සටහන් කරන්නට මා කැමැතියි. ඒ කරුණ ගැන ඊට වඩා දුරකට මේ දේශනය තුළ අපට යා නොහැකියි.

ඉහත දැක්වෙන නූතන කලාවේ නිම් වලලු පිළිබඳ නිරීක්ෂණ සමඟ ගටා බලන විට සුනිල් සාන්තයන්ගේ එළඹුමේ සාධනීය බව ගැන බොහෝ කරුණු මතුවන අතරේම එහි කිසියම් සීමාවක් ද පෙනෙනවා.

සංගීත නිර්මාණයේ දී බලවත් ලෙස නැගී ආ ආධිපත්‍යධාරී කතිකා රාමුවලින් සංගීතය මුදවා ගන්නට තැත් කිරීම ඔහුගේ උරුමයේ ඉතාම සාධනීය පැත්ත. ඔහු ජීවත්ව වැඩුණු පරිසරයෙන් සහ මෙන්ම බැහැරින් පැමිණ ඔහුගේ විඥානය තුළ රොක්වූ සංගීත මතකය මර්දනය නොකොට ඔහු සිය නිර්මාණ සඳහා කැඳවන බවක් අපට පෙනෙනවා. සංගීත සංරචනයේ දී ඔහු නිර්ව්‍යාජයි. සුනිලුන්ගේ සංගීතයෙන් ඔහුගේ ආත්මය ප්‍රකාශයට පත් වෙනවා. එනමුත් සන්දේශය වශයෙන් ගත් කල ඔහුගේ ගී සමුච්ඡය යුගයට අයත් යම් රොමැන්තික රාමුවකින් බැහැරට යන බවක් පෙනෙන්නට නැහැ. සාම්ප්‍රදායිකව සංගීතයෙන් ප්‍රකාශ විය යුත්තේ මෙපමණයි යනුවෙන් පනවන සීමාවෙන් ඔහු බැහැරට පනින්නේ නැහැ. ඔහුගේ තේමාවන් පරිසර වැනුම්, ආගමික ගී, ආදර ගී සහ ජාතිකාභිමානී ගී යන රාමුවට සීමා වී තිබෙනවා. බැහැර ලෝකය සමග ඔහුගේ තථ්‍ය සබඳතාවන් සම්ප්‍රදාය විසින් දෙන ලද මේ රාමුවට වඩා පෘථුල හා ගැඹුරු බව අප දන්නවා. ඔහුගේ වේදනාකාරී ජීවන අරගලය ගැන අපි දන්නවා. එමෙන්ම මානව ගෞරවය ගැන ඔහු ඉතා සංවේදී වූ බව කියන ප්‍රබලම සන්දේශය වන්නේ ඔහුගේම අදීන පුද්ගල භාවයයි. එනමුත් ඔහුගේ අභ්‍යන්තර අරගලය හා ඒ ආශ්‍රිත සංවේදනා ඔහුගේ සංගීතයෙන් මුළුමනින් ප්‍රකාශවන බවක් අපි දකින්නේ නැහැ. එනමුත් ලෝකය සමග වූ ඔහුගේ සම්බන්ධයේ සුහද පැති, ඔහුගේ මෛත්‍රීසහගත සිත ඉතා සියුම්ව හා නිර්ව්‍යාජව ඔහුගේ ගීතාවලියෙන් ප්‍රකාශ වන බව ගෞරවයෙන් සටහන් කරගන්නට අවශ්‍යයි.

කෙසේ නමුත් ඔහුට මග හැරී යනවා සේ පෙනෙන ඉහත කී තේමාත්මක පැතිකඩ එක්තරා ප්‍රහේලිකාමය ස්වරූපයක් ගන්න බවයි මට හැඟෙන්නේ. සුනිල් සාන්ත ඔහුගේ කලා /සමාජ විඥානයේ විකාශනයට බලපෑ ප්‍රධාන මූලාශ්‍ර දෙකක් ලෙස ගත හැකි තාගෝර් ගෙන් (ශාන්තිනිකේතනයෙන්) හා කුමාරතුංග

මුනිදාස ගෙන් ලබා ගත යුතුව තිබූ එහෙත් මග හැරුණු දායාදයක් තිබේ ද ? පිළිතුර ඔව් ! නම් ඒ කුමක් ද යන්න අපගේ අවධානයට ලක් වීම මේ මොහොතේ කලාවේ ඉදිරිය සඳහා ඉතා අවශ්‍ය බවයි මගේ හැඟීම.

තාගෝර් විසින් නිර්මාණය කරන ලද නස්තන්රිච්, ගෝරා, ඝරේ භහිරේ, චතුර් ආධ්‍යාය වැනි නවකතා සමුච්ජය මෙන්ම, ඔහුගේ චණ්ඩාලිකා වැනි වේදිකා නිර්මාණ සියල්ලම පාහේ සමාජ සාධාරණත්වය හා මානව ගෞරවය ඉදිරියට ගන්නා විපර්යකාරක ප්‍රවේශයක් සහිතයි. කුල භේදයට, වාර්ගික ජාතිවාදයට හා කාන්තාවගේ නිදහස යට කරන පුරුෂාධිපත්‍යයික හරයන්ට එරෙහිව මනුෂ්‍යත්වයේ උස් වටිනාකම් පිළිබඳ ප්‍රකාශනයන් වශයෙන් මෙන්ම ඒවායේ නිර්මාණශීලීත්වය නිසාත් අදත් ඒවා බබළනවා. ඔහුගේ රබීන්ද්‍ර ගීතාවලිය ද මානව ගෞරවය හා විමුක්තිය පිළිබඳ ධාරණාවන්ගෙන් පොහොසත්. 1915 වන විට ඔහු ජාතිකවාදයෙන් මුළුමනින්ම බිඳී ඉදිරියට ගොස් අවසන්; උපනිෂද්, බෞද්ධ දර්ශනය හා සූෆි යන ත්‍රිවිධ ආධ්‍යාත්මික මූලාශ්‍රවලින් පෝෂණය වන ඔහු. බටහිර ජාතික රාජ්‍යය විසින් ගෙන එන ලද ජාතිය මුල් කොට ගත් සමාජ මතවාදයක් භාර ගැනීම සපුරාම ප්‍රතික්ෂේප කරනවා.

සුනිල් සාන්තයන්ගේ ශ්‍රේෂ්ඨ සමකාලීන කලාකරුවෙක් වන චිත්‍රසේන ඔහු මෙන්ම ශාන්තිනිකේතනයේ කලක් ඉගෙන ගත්තා. 1987 ලබා දුන් විස්තීර්ණ සම්මුඛ සාකච්ඡාවක් තුළ තමන්ගේ කලා දිවියේ අරුත් ගැන චිත්‍රසේන දීර්ඝ ලෙස කතා කරනවා. ඔහුගේ නර්තන භාවිතාව මෙන්ම නර්තන මනස තේරුම් ගැනීමට උදව් කරන අනික් කරුණු රාශියක් අතර, මේ කතාබහ ඔස්සේ ස්වකීය ජීවිතයේ කලාව හා එහි අරුත් පිළිබඳ අභ්‍යන්තර අරගලයේ මාන වෙතටත් එළියක් පතිත වන හැටි අපට මැනවින් දකින්නට පුළුවන්. එහිදී, මෙම අරගලය විසඳා ගැනීම සඳහා ආධාරක වූ ප්‍රධානම මූලාශ්‍රය ලෙස ඔහු හඳුන් වන්නේ තාගෝර් ගේ මානවවාදී චින්තා ප්‍රවේශයයි; ඔහු කෙළින්ම මෙසේ කියනවා;. මගේ ශාන්තිනිකේතන අවුරුදු මට දැවැන්ත බලපෑමක් කළා. එයින් තමා මම ඉගෙන ගත්තේ මගේ ජීවිතයත්, මගේ

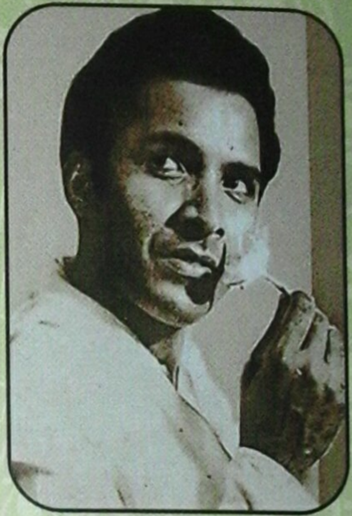
නිර්මාණ කාර්යයන් දෙකක් නොව, එකක් වශයෙන් අනුකලනය කරගන්නට. කරදිය නිර්මාණය වන්නේ ජීවිතය හා කලාව අරබයා වූ මේ ගැඹුරු ධාරණාවන් හා උත්ප්‍රේරණය තුළින්.

කුමාරතුංග මුනිදාස නම් නවීකාරක චින්තකයා බොහෝ විට වැසී යනවා ව්‍යාකරණඥයා හා භාෂා නව්‍යකාරකයාගේ සෙවණැල්ලෙන්. ඔහු බෙංගාල පුනරුදය විසින් වහනය කරන ලද විශිෂ්ට මානවවාදී හරයන්ට බෙහෙවින් ආසන්න වන නවීකාරක චින්තා මාර්ගයක සිටි බව ඉතා පැහැදිලිව පෙනෙනවා. කුල භේදයට හා ගතානුගතිකත්වයට එරෙහි වෙමින්, සිංහලයාගේ සංස්කෘතික හා ආධ්‍යාත්මික රෝගවල මුල් විවරණය කරමින් මානවවාදය වෙනුවෙන් 1930 ගණන්වල නැඟී හිටි ප්‍රධානම චින්තකයා ලෙසයි මා ඔහු හඳුනා ගන්නේ. ඒ අර්ථයෙන් ඔහු මාර්ටින් වික්‍රමසිංහට වඩා රැඩිකල්. සිංහල සමාජයේ ගැඹුරු ව්‍යුහාත්මක ගැටලු (කුලවාදය, ආගම් භේදය, ප්‍රාදේශීය වාද) ඇසුරේ වූ සංස්කෘතික - ආධ්‍යාත්මික රෝග තත්ත්වයන් පිළිබඳව ඔහු තරම් සංවේදී වූ වෙනත් ලේඛකයෙක් මේ කාලවකවානුව තුළ අපට සොයා ගත නොහැකියි.'ලක්මිණි පහන' පුවත් පතේ පළ වූ ඔහුගේ ලිපි හා කතුවැකි මෙන්ම පද්‍ය නිර්මාණ විශාල වශයෙන්ම නාභිගත ගත වූයේ මානව ගෞරවය, සමාජ සාධාරණත්වය හා සාමය දෙසට. මේ නිසා අප මතක තබා ගන්න වටිනවා, ඔහුගේ ජාතිකවාදය භාෂා ජාතික වාදයක් විනා කිසිසේත්ම වාර්ගික ජාතිකවාදයක් දෙසට හැරුණේ නැති බව. සමාජ භේද නිසා මිනිසුන් එකිනෙකා පෑගීම විවේචනය කරන ඔහුගේ සාහිත්‍ය නිර්මාණ අතර, දරුවන් ඉලක්ක කොට රචිත 'හීන්සැරය' ජාත්‍යන්තර මට්ටමේ තැබිය හැකි නිර්මාණයක්.

මගේ ඉතා ප්‍රවේසම්කාරී යෝජනාව වන්නේ සුනිල් සාන්තයන් සම්මුඛ විය යුතු යයි අපේක්ෂිත එහෙත් ඔහුට මග හැරුණු බව පෙනෙන රබින්ද්‍රනාත් තාගෝර් හා කුමාරතුංග මුනිදාස දෙදෙනාගේ නව්‍යවාදී උරුමයේ ඉහත කී වැදගත් අංශය නිර්මාණකරුවන්ට, කලාවේ උත්තුංග පරමාර්ථ හා සබැඳි නිවැරදි දිශාව සොයා ගැනීමට අදත් ආලෝකය සපයන බවයි.

සිංහල සංගීතය පිළිබඳ
සංකල්ප රාමු සහ
සුනිල් සාන්ත

2018 දෙසැම්බර් 04 වන දා,
කොළඹ 7, විද්‍යා මාවතේ,
ආපදා කළමනාකාර අමාත්‍යාංශ
ශ්‍රවණාගාරයේ දී
පැවැත් වූ සමරු උලෙළේ දී,
ආචාර්ය සුනිල් විජේසිරිවර්ධනයන්
කළ දෙසුම.



ආචාර්ය සුනිල් විජේසිරිවර්ධන සාහිත්‍ය හා කලා විචාරකයෙක්, කලාකරුවෙක් හා ඉංග්‍රීසි හා රුසියන් බසින් සිංහලට පෙරළන පරිවර්තකයෙක් වන අතර සාමකාමී සහ ප්‍රජාතන්ත්‍රවාදී ශ්‍රී ලංකාවක් සඳහා දශක තුනකට වඩා කැපවී ක්‍රියාත්මක වන මත නායකයෙක් ද වෙයි. එමෙන්ම සංස්කෘතික අධ්‍යයන සහ සමාජ විඥාන ක්ෂේත්‍රවල සිය දීර්ඝකාලීන පර්යේෂණ ඔස්සේ අහිංසාවාදී සමාජ විපර්යාසයක් අරමුණු කොට සුවිශේෂ අදහස් මාලාවක් සම්පාදනය කරමින් සිටින පර්යේෂකයෙක් සහ චින්තකයෙක් ද වෙයි.

ISBN 978-955-8428-03-0
9 789558 428030

සුනිල් සාන්ත සමාජයේ ප්‍රකාශනයකි